









الوارس بقى

کتابخانه و اسناد ملی
جمهوری اسلامی ایران

1350F

78(651) / RES
MVS 1



حضرة صاحب الجلالة
فؤاد الأول
ملك مصر





بسم الرحمن الرحيم

الموسم

مَجَلَّةُ اِسْتَبْرَاعِيَّةٍ
تُصدر نصف شهرية موقفا

لِسَانِ حَالِ الْمَعْمُورِ الْمَسْكُونِ لِلْمُؤْمِنِينَ فِي الْغُرَبَاءِ
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ : رَكْعَتُهُ مَحْمُودَةٌ مَحْمُودَةٌ

كان أطيّب أمانى النفس، وأعلى آمالها، أن تتوافر في الأسباب، وتنبأ الوسائل، لإخراج مجلة اللوسيقى تخصص في بحثها، وتفرغ لاسئلتها، وتكف عن رعايتها، وتستغف الجهد في النهوض بها إلى المستوى اللائق بمكانتها من الفن والجمال.

وكانت هذه الأمانى نفسها تساق وجال المهمل الأكرومين،
ونماشي حياتهم، فن تكبير، إلى تدبير، إلى عناية، إلى احترام،
والأيام تطاولنا، والموارد تقالبتنا، حتى شاء الله واستقر بنا
القرار، وأطمأنت بنا الدار، فأخرجنا إلى أبناء الوطن هذه المجلة،
مستبشرين فرحين بما آتانا الله من فضله، وما حقق من رجاء.
ولقد كانت هذه الآمال أيضاً تساور نفوس أعضاء مؤتمر
الموسيقى العربية، فانهم ما كادوا يمرضون لشئ مسائل
الموسيقى حتى تبتنوا الفراغ الذى يحده عنهم وجود مجلة
موسيقية، فالتموا إلى ذلك، وشددوا في سد ثغرتهم، لتقوم هذه
المجلة بنصيبها في ترقية الموسيقى العربية، وإعلاء شأنها، وتكون
حلقة اتصال بين مصر وعلما الموسيقى في جميع الأقطار،
فها يستطيعون أن يتبعوا، عن بعد، خطى تقدم الموسيقى
العربية عامة والمصرية خاصة.

لقد نشأنا من الصغر نقدر هذه الحكمة الغالية، والخرسُ

البراءة

٢١ شارع المسكدة تانلى - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافى: الما

الاستراتيجيات

٨٠ « خـ سـ رـ جـ »
الاصحاحات تفرع عنها مع الاشارة

في هذا العدد

القسم الفرنسي	القسم العربي
القصيدة	قصيدة الجيلة
المعهد الملكي للموسيقى العربية	المعهد العالي للفنون الموسيقية
مهرجان في التاريخ للموسيقى	مهرجان في التاريخ للموسيقى
في سبيل رعاية الحناجر	في سبيل رعاية الحناجر
بمحت في القمامات	بمحت في القمامات
من مبداه الحامولي	من مبداه الحامولي
مقدمة الشعر على عبده	مقدمة الشعر على عبده
فضل الموسيقى	فضل الموسيقى
اللويسفارا الصغير	اللويسفارا الصغير
القصيدة	القصيدة
العلم الموسيقي في علم الحديث	العلم الموسيقي في علم الحديث
وموقف يتكلم بك	وموقف يتكلم بك

خير^٤ من اللسان العكذوب ، وستقدس مجلة الموسيقى لهذا المبدأ أيضاً، فتخرج من سلطان اللسان ، فلا تتكلم بما لا تعلم ، ولا تمارى فيما تعلم ، وستخرج من سلطان الجهالة ، فلا تذيع إلا عن ثقته ، ولا تشارك في مراءه ، ولا تستشير إلا من ترجو عنده النصيحة .

ولئن كان للموسيقى ، في البلاد الأجنبية ، مجلات متعددة تعالج كل واحدة منها ناحية خاصة من نواحي الموسيقى ، وتختص فيها ، لقد يزيد في تيمة هذه المجلة ، ويثقل أعبائها ، ما تأخذ به نفسها من معالجة جميع مشكلات الموسيقى وما يتصل بها ، لأنها الوحيدة في مصر ، وأن في عبقها واجباً تؤديه مهما بلغ بها الجهد ، وتحملت من مشاق .

وستعالج المجلة من النواحي الموسيقية : التاريخ الموسيقى ، والموسيقى وعلاقتها بالفنون الجميلة ، وعلاقة الموسيقى بالعلوم ، والبحوث الفنية في المقامات والضروب والسلم والآلات ، وعلم الموسيقى المقارنة ، والموسيقى وعلم النفس ، وأدب الموسيقى وفلسفتها ، والتعليم الموسيقى وما يتصل به من التربية في شتى المراحل ، وتسجيل القيم من الأغاني والأناشيد القديمة والحديثة بالتدوين الموسيقى « النوتة » ، والشعر الغنائي ، والموسيقى المسرحية ، والموسيقى الوصفية ، والتقصص الموسيقى ، والفكاهات والتواذر الموسيقية ، والاذاعة ، والمؤلفات الموسيقية ، وعلى المجلة كل ما يتصل بالعالم الموسيقى .

ونحب أننا بذلك قد أوضحنا أغراض المجلة ، وجلينا عن منازعها ، فلم نقصد بها إلى قائمة الموسيقيين وحدهم ، بل جعلناها مورداً عذباً سائناً ينتج منه كل مثقف ، وكل عالم ، وكل متأدب ، شيئاً ، وكلها ، وشاباً ، وناشئاً .

والكي تؤدي المجلة الأمانة التي في عبقها ، وتبلغ رسالتها صادقة أمانة ، خصصنا فيها بحوثاً فنية باللغات الأجنبية ، تقوم بالكتابة لمصر وللموسيقى العربية ، وتحكم رابطة الاتصال بيننا وبين الهيئات الموسيقية الأجنبية بمصر والخارج ، وتكون ملتقى بحوث أعضائها ، ومهبط أفكارهم .

هذا عملنا نقدم به إلى أهل الفضل والثقافة في مختلف الأقطار ، في غير إطالة ولا إطناب ، متوسلين بحسن ظنهم ، متوسمين ، في تشجيعهم .

نسأل الله السلامة من الخطأ ، والتوفيق في العمل ، وأن يجعل لنا في الخير جداً ، وللقراءة وسعاً .

وكثر من الله العز والفضل

المعهد الملكي للموسيقى العربية

للقانوني الصليح حضرة صاحب العزة

الاستاذ محمد زكي علي بك المستشار

وسكرتير عام الملك



كان هذا المعهد في أول نشأته نادياً «نادى الموسيقى الشرقي» يضم نخبة هواة الموسيقى والمشتغلين بها وعشاقها ومحبيها وكانت وظيفته قاصرة على إحياء تراث الأجداد والمحافظة عليه وإدراك العزف والغناء في أحسن صورة. فقد فراغاً عظيماً في عالم الفن وخلق لشائق الموسيقى العربية من أهل الطبقة الراقية فرصة الاستمتاع بها وكانوا محرومين من هذه النعمة زمناً طويلاً.

رأى القائمون بأمر ذلك النادى أن همّهم لا تحق عند حد هذه النتيجة ففسدوا النية على تجاوزها إلى تعليم الموسيقى العربية لأبناء البلاد الراغبين في تعلمها تعلمياً صحيحاً، وصحت عن مهمتهم وحقق الله غرضهم فأنشأوا فيه مدرسة عهدوا أمر التدريس فيها لنخبة من رجال الفن الأكفاء، وقد أتمروها المشروع ثمرة المرجوة، وعندما رأى رجال النادى أن ناديتهم لم يبق بعد عمل اجتماع الهواة والمستمعين حسب فأبدلوا تسميته بتسمية أخرى تتفق ومظهره الجديد فأسموه «بمعهد الموسيقى الشرقي» ثم صدر بعد ذلك نطق كريم من ليد حضرة صاحب الجلالة الملك بتسميته «بالمعهد الملكي للموسيقى العربية».

لم تكن جهود رجال المعهد وحدها كافية للوصول به إلى الدرجة التي وصل إليها بل إن جهودهم كانت دائماً في حاجة إلى منلوقة وتضخيد من جانب الأمة والحكومة وقد وقروا لاكتساب عطفها وتضخيدهما وإن تضخيد الأمة والحكومة لرجال المعهد لم يكن إلا آثراً من آثار رعاية صاحب الجلالة الملك فقد رأى



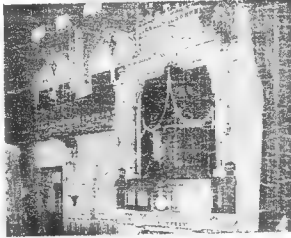
أنظر إلى هذا البناء الفخم الذي يدل كل شيء فيه على سلامة الذوق وحسن التقدير ودقة العمل، ثم «جبل» في إعجابه من الداخل مجد عجيباً يهر الألبصار ويملأ النفس اشتراحاً وإرتياحاً. هذه الدار التي لا يوجد لها مثل في العالم من حيث الطراز أو جمال الصناعة هي ثمرة جهود أفراد قلائل من أبناء هذه الأمة حياهم الله من قوة الإرادة ومضاء المزيمة والصبر مع المتابعة والأخلاص في العمل ما جعلهم جديري بكل إعجاب وتقدير. في دار الشاب مصطفى رضا حيث كان يجتمع فريق من هواة الموسيقى العربية — وهو منهم — للدرس والمناقشة والترويح عن النفس نبت فكرة إنشاء نادى للموسيقى العربية وسرعان ما تحققت هذه الفكرة في صورة صغيرة بادئ الأمر ثم أراد الله أن يجرى المستنين عملاً، ففخض في هذه الصورة فأعظمت وتمو وتكبى حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن وهي ما تزال في نموها حتى تكمل بلندن الله.

لقد سد المهدي فراغاً كبيراً بين معاهد العلم في البلاد واتجهت إليه الأنظار في الداخل ومن الخارج وأصبح المشتغلون بالموسيقى العربية في أوروبا وأمريكا يلجأون إليه مستفيين مستعربين وهو يذهب بالتعاليم الصحيحة والآراء السليمة.

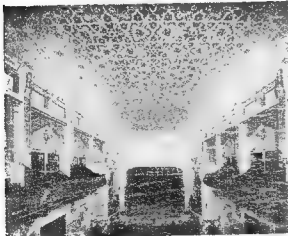
أما في داخل البلاد فقد بدأ المهدي يعد وزارة المعارف بدمى الموسيقى العربية من بين أبنائه الذين آمنوا فيه دراساتهم ولا يزالون مع هذا يستزيدون لأكملها من الوجهة العلمية بما يتلقونه فيه من الدرس وما يستمعونه من المحاضرات.

إن رجال المهدي يحققون بقدر ما تسمع به أحوالهم شيئاً فشيئاً الأغراض السامية التي وضعوها نصب أعينهم ومن بين

هذه الأغراض إصدار هذه المجلة التي يرجون لها كل نجاح وفلاح، وهم سائر في طريقهم على بركة الله لا يفتنون جزاء ولا شكوراً وجل أمانتهم أن يروا عمل توفيقهم في خدمة وطنهم وأن يمدوا من الأمة والحكومة تشجيعاً وتأييداً.



الغرفة للموسيقى بمساحة الخليل



مساحة للموسيقى بالمر

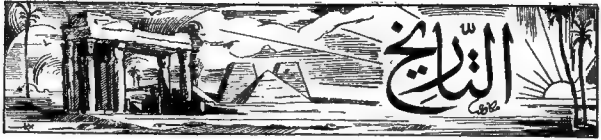
حفظه الله يثاق بصره أن الموسيقى من أهم عيزات الأمة ومظاهر شخصيتها وأنها فضلاً عن هذا من أكبر عوامل التثذيب النفس والثناء الفكرية، فكان جلالاته سباقاً إلى مدي المساعدة لرجال المهدي ففتحهم في كل مناسبة بمبالغ كبيرة سهلت لهم سبيل إتمام هذا العمل العظيم. ولم يفت عطف جلالاته عند هذا الحد بل شمل المهدي رسمياً برعايته السامية وحتى باره فهو والحق يقال حاميه وراعيه أدامه الله حامياً وراعياً

لقد أدى المهدي وظيفته خير قيام من جهة نشر الموسيقى العربية وإذا ضا ومن جهة ترقيةها مع المحافظة على كيانها وعجزاتها

حتى لا تفقد شخصيتها المستقلة ولتبقى دائماً شعاراً قومياً صحيحاً دالاً على حيوية الأمة وكرامتها لم يقصر المهدي دعائه للموسيقى العربية على الأوساط الوطنية بل عمل على إضمارها وتذويقها للجانب القيمين في مصر والمحاضرين إليها من الخارج، فلما سمعوا على أصولها وحسن أدائها أعجبوا بها كل الإعجاب وأجمعوا على أنها موسيقى راقية

غنية تشقى الآداب، ويجب الاحتفاظ بها والعمل على ترقيةها في حدود كيانها الطبيعي وإيعادها عن كل عنصر غريب عنها، ويجدر في هذا المقام أن أعيذ للآذان القرار الإجماعي الذي أصدره مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في مصر سنة ١٩٣٧ بدار المهدي بعد أن تشعبت نفوس أعضائه بموسيقانا فهو يقول:-

«إن جماعة المؤتمر التي تقدر باجماعها جمال الموسيقى العربية في الماضي والحاضر تمارض في كل تقليد أحمى للموسيقى الترية وهي وإن كانت توصي بابتعاد كل ما من شأنه تعطيل ترقية الموسيقى العربية ترقية حرة من جميع الوجوه تحم أن يكون تعليم الموسيقيين المصريين جارياً على حسب تقاليد الموسيقى العربية»



تمهيد

تاريخ الموسيقى قديم يتعدى بأبدا العالم، فقد اهتمى الانسان إلى كشف الآلات التي خلقها له الطبيعة فاستعمل القم في الغناء، واليد في التصفيق، والقدم في الضرب على الأرض، قائم واليد والقدم أقدم الآلات الموسيقية. ثم اهتمى الانسان بعدها إلى كشف باقى الآلات شيئاً فشيئاً على مرور الأيام.

وحصر علماء الموسيقى جميع الآلات الموسيقية في ثلاثة أنواع:

١ - آلات ينقر عليها كالطبول والدفوف والصنوج والساجات وتسمى آلات النقر أو الآلات الإيقاعية.

٢ - آلات ينفخ فيها كالناي والمزمار والفلوت وتسمى آلات النفخ.

٣ - آلات ذات أوتار كالعود والقاتون والكنبة واليانو وتسمى الآلات الوترية.

والنوع الأول وهو آلات النقر أقدم هذه الأنواع الثلاث. ذلك أن الانسان القمري مدفوع بسليقته إلى استخدام يديه فيما يحتاج إليه قبل أن يفكر في أداة أو علم يستعمله في غرضه، فهو ولا ريب قد استعمل حفنة يديه للاستفقاء قبل أن يستعمل كروياً للشرب، ومن المؤكد أنه وجد في مجتمعه كفه أول ما يدافع به عن نفسه فاستعمله قبل أن يعتمد على استعمال

عصا أو هراوة. وهكذا يحاول الانسان القمري استخدام أعضاء جسمه لتقوم له بجميع حاجاته ومراقبه، ويحاول أن يجد دائماً من هذه الأعضاء ما يقوم له مقام الآلات والأدوات حتى أن لفظة «عضو» (Organ) عند بعض الممالك القديمة معناها الآلة.

فلما تهنّب الانسان وارتقى سلم المدنية اتخذ من الطبيعة ما يقوم مقام الأعضاء، فاستعاض الجعداف من ذراعه المنبسطة في الماء. وكذلك حاول الانسان أن يجد الآلات الموسيقية شين له أن الدين والرجلين يمكنهما إحداث أصوات متوافقة، فسخرها في ضبط الإيقاع وتحريكه، إذ أن حركات اليدين والرجلين تميل بطبعها إلى الانتظام وإن الانسان ليسر بسليقته سيراً منتظم الحركات. ولذلك كان التصفيق باليد والضرب على الأرض بأقدم أقدم الآلات الموسيقية.

ثم ارتقى الانسان إلى محاكاة أعضاء جسمه، فصنع المصفقات والمقارع وضرب على الأرض بعصا وقصبه. وهكذا تفنن فاهتمى إلى آلات النقر شيئاً فشيئاً حتى كثرت وتعددت. وكيف اهتمى الانسان إنذا إلى آلات النفخ؟ وكيف تطورت؟ وكيف نشأت الآلات الوترية؟ وكيف تطورت حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن؟

وكيف تباينت الموسيقى في مختلف الشعوب؟ وما علاقة تلك الموسيقى بعضها ببعض؟

وكيف حاول الانسان تدوين فنات الموسيقى؟ وما الأطوار التي سار فيها هذا التدوين؟

وكيف نشأ السلم الموسيقي وكيف تطور وتنوع؟ وكيف ظهرت الموسيقى الآلية «الصامتة» وعنى تألفت

فرعها الكبيرة ؟

ومنى ظهرت الموسيقى المسرحية ؟ وكيف تطورت ؟
فالتاريخ الموسيقى يبحث فى الموسيقى علماً وفناً وصناعة ،
ويتابع تطورها فى مختلف الشعوب والصور ، كاشفاً فى ذلك
عن حياة الإنسان ومبلغ حضارته .

لذلك لم يقتصر الاهتمام بدراسة هذه المادة على الموسيقيين
الذين يجب عليهم معرفة أسرار صناعتهم والوقوف على دقائق
تطوراتها ، بل التاريخ الموسيقى يهتم العلماء والفلاسفة ، وبنى
جميع المفكرين . إذ الموسيقى باعتبار كونها فناً ، ترجم عن
نفسية الشعب وطبائمه وباعتبارها علماً ، دليل على حظ الأمة من
الرياضيات والفلك وغيرها من العلوم الفلسفية ، وباعتبارها
آلات ، مقياس لدرجة الصناعات ومقدار خلق صانها
ومهارته

فالتاريخ الموسيقى مرآة تتجلى فيها مدنيت الشعوب
وحضارتها وصور عقليتها ، وتلك حقيقة فطن إليها أقدم العلماء ،
فقد قال الحكيم كونفوشيوس الصينى الذى عاش فى القرن
الخامس قبل الميلاد « إذا أردت أن تعرف فى بلد نوع إدارته
ومبلغ حظه من المدنية فاسمع موسيقاه » .

والتاريخ الموسيقى كالتاريخ العام ينقسم إلى ثلاث مراحل .

١ - العصور القديمة

٢ - العصور الوسطى

٣ - العصور الحديثة

وستتناول فى هذه المجلة تباعاً كل عصر من هذه العصور

الثلاثة حتى يكون لدينا فى تاريخ الموسيقى موسوعة مستوقة

المجلدات

٦

ظهر حديثنا



الجزء الأول

من كتاب

دراسة القانون

تأليف الأستاذ

مُصْطَفَى زَيْدِى
رئيس المعهد الملكى
للموسيقى العربية
دكتور محمد إسماعيل الحفنى
مفتى الموسيقى بوزارة أحياء القاهرة
ومراقب الفروع الموسيقية بالهد

يطلب من إدارة المعهد

بشارع الملكة نازلى بمصر

تلفون رقم ٩٨٦٨٥

الموسيقى والطب



في سبيل رعاية الحاضر الموسيقية

الطبيب المشهور والكاتب المفضل القدير

الدكتور عبد الرؤوف حسن

مدير مجلة نواذ بحلوات

نهر:

كان أبعد ما يتبادر إلى خاطر طبيب مثل... ذي اختصاص محدود... أن يدعى للكتابة في مجلة "الموسيقى".

ولكن حشرة صديق الدكتور الحفيظ، زميلي في دراسة الطب سنة ١٩١٧ أهاب في طيبت دعوه شاركه حسن ظنه بي، وما كان لي أن أرفض المساهمة بمجهود الضئيل في تشجيع مجلة تعنى بناحية ثقافية متميزة كالموسيقى، وهي غذاء الروح ومثمة الانسلاخ الدقيق ومبعث أشرف المشاعر وأرقها... فواني لم أكن طبيباً لتثبت أن أكون شاعراً أو موسيقياً، فلكشر والموسيقى في نفس حرمة مقدسة وحين دفين، حيا إلى المساهمة في تحرير هذه المجلة بمقالات قصيرة تتناول بعض النواحي التي يتصل فيها الطب بالموسيقين، إذ كان من المستحيل عملياً إبعاد صلة مباشرة بين علم الطب وفن الموسيقى.

وسأكتفي اليوم بمقال قصير أورد فيه بعض اعتبارات صحيحة عن العناية بمناجر الموهوبين من ذوي الأصوات الرخيمة دون إسهاب أو تعمق لا يسمح بهما المقام.

لا يشك في أن الخنجره الموسيقية الممتازة نعمة سماوية وهبة من القوي يختص بها من عباده من يشاء. وإذا كان للبران والتدريب فضل مقل هذه الهبة وإتمامها فإن الطب لا يزال إلى اليوم حاجزاً عرن... تميز القروق التشريحية والفسيولوجية بين هذه الحائض ونظيرها من (الخناجر العادية).

وما دام الأمر كذلك فإن أقصى ما يستطيعه الطبيب هو أن يصر أصحاب هذه الخناجر بما يجب عليهم مراعاته للاحتفاظ بسلامة حناجرهم والحرص على ميزاتهما الموسيقية. وفيما يلي بيان موجز عن بعض العوامل الصحية التي تؤثر على حالة الخنجره:

أورو — الطائر الصمير العامد:

كالبية وحالة الدورة الدموية والمغضم:

قد يكون لبعض ذوي الصحة المعتلة حناجر موسيقية ممتازة والمكسر صحيح أيضاً.

إلا أنه لا جدال في أن البيئة السليمة والصحة الكاملة من أهم ما يؤثر تأثيراً نافعاً في نمو الخنجره وتحسين الصوت. ولعل أقوى الدلائل على صواب هذا الرأي أن سلامة الرئتين أمر لا تخفى أهميته في تحوية حركة الزفير الضرورية لأخراج الصوت من الخنجره إخراجاً منتظماً بحكماً هو سر السحر في الأداء الموسيقي الممتاز. وكلنا يعلم الصلة الوثيقة بين سلامة الصدر وبين الحالة الصحية العامة بما لا حاجة إلى بيانه هنا. أما فيما يتعلق بسلامة المغضم بحالة الخنجره فإن هناك فنانين يجيدون الغناء بعد تناول الطعام يضع ساعات وهناك آخرون اعتادوا الغناء بعد تناول الطعام مباشرة. والطائفة الأخيرة في الواقع تحسن صحتها لو أقلعت عن ذلك فإن هناك اعتبارات فسيولوجية تجعل من المستحسن جداً مراعاة ترك نحو ثلاث ساعات بعد تناول الطعام وقبل بدء الغناء، ذلك أجبي على الصحة من كل الوجوه.

ثانياً — الاهتمام المناسب للطعام والشراب والترفيه

هذه مسألة شخصية تتوقف إلى حد كبير على ميل الفنان الخاصة بحسب تجربته واختباره إلا أنه من الوجهة الفسيولوجية العامة يمكن الصريح بأن المشتغلين بالفناء يوجه عام ليسوا في حاجة كبيرة إلى الأكل من الأطعمة الآزوتية ، الصوم ، بقدر ما يفيدهم تناول الأطعمة الدهنية والنشوية كالبقول والخضروات والنشويات والسكر والفواكه وأنواع الدهن المختلفة. ذلك لأن عملهم يستدعي إجهاد أعضاء التنفس كما أنهم أتماماً لغير المتكرر يخرجون من رقتهم كميات كبيرة من غاز ثاني أكسيد الكربون الذي يتخلف من احتراق المواد السائلة الذكر .

أما التوابل والبهارات كالستردة والفلفل والخل فالأفراط في تناولها يؤثر تأثيراً ضاراً على الصوت ومن الخبز الأقل منها أو تجنبها تماماً قبل الغناء .

ومن الأطعمة التي يجدر بالمغنيين تجنبها قبل الغناء الجوز واللوز الطازج منها على الأخص — وكذلك بعض الفطائر المحتوية على كمية كبيرة من السكر .

أما أنواع الكحول القوية كالويسكي والكونياك وغيرها فهي بأجماع الآراء الطبية في أوروبا ضارة بالصوت وبالأخص بأصحاب الأصوات العالية ، وما على الذين لا يؤمنون بهذا الرأي إلا أن يلاحظوا خشونة صوت المدمنين على المسكرات تلك الخشونة الواضحة الملحوظة .

وفي بعض البيئات الفنية وهم عاطف ، يجعل للكحول أهمية ليست لها في تهيئة المغنى للأبداع في الغناء .

والتدخين المفرط لا شك في أنه يؤثر تأثيراً ضاراً على الدورة الدموية وعلى الهضم وعلى أعضاء التنفس ، الرئتين والمسالك الهوائية العليا ، ولا ضرر بتأناً من التدخين المعتدل ، سيجارة أو اثنين بعد تناول الطعام ، وبالأخص إذا كان التدخين قاصراً على نفخ الدخان من الفم دون بلعه أو إخراجه من الأنف كما يفعل المدمنون على التدخين . وموضوع التدخين منشعب التواصي لا سيبل إلى الأفاضة في بحثه في هذا المقام . وقد يكون من المناسب هنا التنديد بالسعوط «النشوق» وهو عادة مرذولة ضارة أصبحت الآن لحسن الحظ نادرة بل معدومة في الأوساط المتورة .

ثالثاً — العناية بالمسالك الهوائية العليا :

« كجواف الآف والجيوب المتصلة بها ،
« وسالة اللوزين والوزائد الأنفية والتهابات ،
« الحلقوم والأذن .

إذا صح لنا أن نقسبه الصوت الانساني أشداء الغدا بصوت آلة موسيقية وترية ، وهو تشبيه صحيح من كل الوجهه ، فان الخنجرة ذاتها تلعب دور الوتر لا أقل ولا أكثر وكلنا يعلم أن وتر الكان مثلاً يغير صندوق الكان (Resonant Box) لا تصدر عنه أصوات موسيقية ذات قيمة . فإذا علمنا في الوقت نفسه أن تجاويف الآف والجزء الخلفي من الفم « الحلقوم » هم التي تقوم بدور صندوق الكان أدركنا دون عناء أن حلالة الآف والحلقوم «بلغ الأثر في توزيع الأنغام . وما لنا نذهب بعيداً لتوضيح ذلك ، فجميع المشتغلين بالفناء يعلمون ما يلحق أصواتهم من اضطراب واضع عند إصابتهم بركام معساد أو التهاب في اللوزتين مثلاً .

وعلاج أمراض المسالك الهوائية العليا أمر منوط بالاختصاصيين في هذا الفرع . فهم أقدر مني على الكلام في موضوع توفرنا عليه واختصاؤه ...

لهذا لن أعرض للحديث عن علاج أمراض معينة إذ تلك مسائل طبية بحسب تخرج حتماً عن نطاق هذه المجلة ... وعلى ما يمكن عرضنا هنا هو بضع نصائح عامة تتعلق بالوقاية وتدبير الصحة العامة التي يصح عرضها على الجمهور وعلى المشتغلين بالفناء بوجه خاص — وفيما يلي بيان وجيز عن ذلك : —

١ — إذا شمر المغنى بالتهابات في أحد المسالك الهوائية العليا فعليه المبادرة باستشارة الاختصاصي . ومن حسن الحظ أن بين زملائنا المصريين الاختصاصيين طائفة ممتازة تعد نفراً لمصر ولمهنة الطب .

٢ — يلاحظ أن غيل الآف بالمخاليل الباردة — الدوش الآتية من نوع — عادة ضارة يلزم الإقلاع عنها إلا إذا أشار بها طبيب أخصائي لداع طبي معين وخير منها استعمال المرام المطهرة كغازلين المتول .

٣ — العناية بالأسنان والفم ضرورية لارتباط الفم بالمسالك الهوائية العليا ارتباطاً وثيقاً غير خاف على أحد . والفم غرفة

حدثت زلازل النهاية في المسالك الهوائية أرباباً كما هو مشاهد معروف . وعلى السيدات تجنب استعمال المشد والكورسيه ، إذ من شأن ذلك أن يمنع حركة الجزء السفلى من الصدر مما يوقظ حركات التنفس الضرورية أثناء الغذاء .

كلمة ختامية :

يحدث أحياناً أن يصاب المقي في نزلة حنجرية لجائبة إثر إجهاد أو إفراط في التدخين أو الشراب وقد لا يتيسر له استشارة الأخصائي في الوقت المناسب وهناك يان إسحاق تمهيدى يمكن إجراؤه في مثل هذه الزلازل الحنجرية الطارئة : يلزم السرير على الفور في غرفة دافئة يؤخذ ١٥ قطرة كل ساعة لمدة خمس ساعات متوالية من المحلول التالي :

صفحة خشب الجويا كول (Guinecol) ١٥ جم

صفحة خاتق الذئب (Artanle) ٢ جم

الافيون (Laudannum) ٢ جم

تلف الرقية من الأمام والخلف لفاً جيداً بفوطة غسخت في ماء ساخن بقدر الاحتمال وتغير هذه الفوطة كل دقيقتين أو ثلاثة لمدة نصف ساعة وتؤخذ برشامة من سلفات الكيئين ٠.٢٥ قبل النوم .

ويرجح أن مثل هذا العلاج يكفى لشفاء الالتهابات الطارئة في ٢٤ ساعة .

فاذا استعصى الأمر فلا مناص من استشارة الأخصائي وإجراء ما يشير به من علاج مناسب .

يوماً بحلول مناسب عادة محدودة من كل الوجوه . وهناك وصفات منزلية عديدة للفراغ منها : الشاي الصيني المخلى ، لا المنقوع ، وهي غرغرة قابضة عند ما يكون التهاب المخاطي لا الحرقوم والعلصة حنقاً . والماء المالح إلى مبالغ الطعام بكمية متوسطة نافع عند ما يكون التهاب المخاطي حاداً ، والجذر من إضافة كمية كبيرة من الملح .

أما الفراغ الحامضية كاللبن المضاف إليه عصير الليمون . وهي وصفة شائعة إلا أن ذلك لا يفي بالغرض . فانها ضارة بالإنسان إذا لم تكن بحسب الجرعة .

١ . خذ من قشر حب الشب ١٠ جرامات واغسلها في ربع لتر ماء حتى يتغير ثلث السائل ثم أضف إلى ذلك ٣٠ جراماً من العسل وملعقتين شوربة .

دب . سالول ٦ جرامات خذ من هذا المحلول ملعقة من متول ١٠٠ جرام أو ملعقة شوربة وأضفها إلى كوب ماء . ميتول ١٥ جرام فهذه الغرغرة فوق فمها تجلسين ٢٠ جراماً لأغشية الفم فانها مطهرة كحول ١٠٠ جرام للألسان

٤ . هناك بعض عوامل تؤثر تأثيراً ضاراً على الصوت تجعلها غيباً إلى :

بعض الروائح العطرية والأزهار وبالأخص رائحة البنفسج تؤثر تأثيراً واضحاً على بعض الحناجر وكذلك التراب والدخان . والتعرض لتيارات الهواء الباردة من شأنه

بَقِيَّةُ الرَّجَحَيْنِ

٣٤ شارع عبد العزيز - تلفون ٥٩٠٩٤ - ٥٩٠٩٥

بنا أجود البضائع بأرخص الأثمان

بحوث فينية

بحث في المقامات

بقلم الاستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقي بوزارة المعارف



اليكاه

ونظراً لأن بعض الألحان يستلزم الحبوط عن درجة اليكاه القديمة، السابعة للدوكاه مباشرة، ولما كانت الموسيقى القديمة تسير على نظام الإجناس، كان لزاماً أن يضاف، بعد الأربيع، تحت نغمة اليكاه القديمة.

ولما كانت كلمة اليكاه تدل في المعنى على، الأول، وقد أصبحت الأولوية لنبر درجتها وجب تغير الوضع بنقل الاسم إلى النغمة الأدنى لنبي الأربيع المضاف أخيراً. وأطلق الفرس الراسـت اسماً على الدرجة التي كانت بها اليكاه القديمة وأضاف العرب نغمتي المشيران والعراق فيما بين اليكاه والراسـت.

واستبدل العرب التيجكاه بالنوى والششكاه بالحسيني وأطلق بعضهم على المفتكاه اسم سيكاه ثاني وسماها العرب فيما بعد بالألاج للفرقة بينها وبين السيكاه الأولى وكذلك استبدلوا المفتكاه بالكردان.

وقد استمر بعض المؤلفين على الزعم بأن الراسـت هي اليكاه وذلك لاعتبارهم هذه النغمة أولى درجات الأصوات من غير اعتبار لنبي الأربيع السابق إضافته في أسفلها. ومن ذلك ما ذكره خضر بن عبد الله في «رسالة الأدوار» من أن السلم الموسيقي يترب من يكاه ويقال لها أيضاً راسـت ومن دوكاه وسيكاه وشاركاه وبتجكاه ويقال لها نوى وششكاه ويقال لها

لا نجد أثراً في مؤلفات الفارابي وإن سينا يدل صراحة على أنه كان العرب أسماء اصطلاحية للنغمات الموسيقية. ولهذا نجد الفارابي يعبر عنها بعبارة وصفية إن هي في الحقيقة إلا تمريب للتحاير التي استعملها اليوناني في شرح طرق توقيع نغمات ألحانهم على الموسيقى القديمة.

وأما إن سينا فقد تفرغ للبحث في الإجناس الموسيقية ونسب تكوينها دون ذكر لألفاظ خاصة في الدلالة على النغمات.

وأول ما نلتس من استعمال أسماء للنغمات عند العرب نجده في «الشرقية» لصفي الدين و«جامع الألحان» للبراقني. وقد جاء في «حديقة الملك»، أن عدة المقامات ثمانية وعشرون مقاماً وهي تنقسم إلى أصول وفروع. أما الأصول فعدتها سبعة وهي مسماة بأسماء مرتبة بعضها فوق بعض بالترق حسب العدد المبرود على التوالي كما يأتي: — يكاه. دوكاه. سيكاه. شاركاه. بتجكاه. ششكاه. مفتكاه.

ونظراً لأن هذه الأسماء فارسية، فالفرس إذن أسبق من العرب إلى الاصطلاح على أسماء النغمات، ونقلها العرب عنهم. وما هذه التسمية سوى الاستدلال بالأعداد الفارسية على الدرجات الصوتية أو النغمات الموسيقية.

وبعض هذه الأسماء قد بقي مستعملاً في مكانه ودرجته إلى وقتنا هذا، وبعضها غيره الفرس أنفسهم، وبعضها غيره العرب

حسين وهفتكاه. ويقال لها سيكاه ثاني وهفتكاه ويقال لها كردان

- ٨ هفتكاه سيكاه العرب ، كردان ،
- ٧ هفتكاه أو سيكاه ثاني وسيكاه العرب ، أوج ،
- ٦ شيكاه ، ، ، ، حسين ،
- ٥ بنجكاه سيكاه العرب ، نوى ،
- ٤ شاركاه أو چهاركاه
- ٣ سيكاه
- ٢ دوگاه
- ١ يكاه ، سيكاه الفرس راست عراق - أضناها العرب
- عشيران - ، ،
- يكاه قلعت من مكانها الأعلى

الآن وقد عرفنا أن اليكاه معناه ، الأول ، وعرفنا السبب في انفصالها عن الدوكاه وحلول الراس في مكانها الأسبق لتكلم على طرق تكون الألحان عند العرب قديماً :
أثبت التاريخ أن الألحان المصور الأول لم تكن تتكون إلا

من أربع نغمات وعبر عن ذلك العرب بالبعد الذي بالأربع أو ذى الأربع . ولما أخذت دائرة الألحان في التقدم والاتساع كوتوا من تكرار الأبعاد ذات الأربع التي كانت معروفة لديهم ألحاناً واسعة النطاق منها ما يشمل مرتبة واحدة ، بعد بالكل أى أوكتاف ، ومنها ما يشمل مرتبتين . ولم في التكرار طرق ثلاث تسمى بالجنوح التامة بذكرها فيما يأتي :

- ١ - بعد بالأربع . بعد بالأربع . انفصال . بعد بالأربع . بعد بالأربع . انفصال .
- ٢ - انفصال . بعد بالأربع . بعد بالأربع . انفصال . بعد بالأربع . بعد بالأربع .
- ٣ - بعد بالأربع . انفصال . بعد بالأربع . بعد بالأربع . بعد بالأربع .

والجمعان الأولان جمان منفصلان والجمع الثالث جمع متصل وسيت الأبعاد بالأربع التي تتكون منها الألحان التامة الجمع بالجناس أو الفصائل
وسنجل هذه المعلومات أساساً في تحليل لحن اليكاه وكذلك في تحليل الألحان الأخرى التي سيتناولها بحثنا في الأعداد القادمة .

من فصل لصر ولاجلك

من المصنوع إلى يدك !

الجمعية التعاونية للصناعة الجبشلود

تحت إشراف مصلحة التجارة والصناعة
٤٥ شارع إبراهيم باشا
عمارة بيلار - بميدان الأدب



فن عبادة الحامولي

للأستاذ صفير على

المركز الثاني

كانت حبيته دية من هبات الله، وكانت مدعسة حقا
وتفن الحامولي في استيلائها ومهر في ذلك حتى كابد الناس من
فرد طرهم يتأيلون ويتصاحسون فإذا استدعوه لحيا أقب
الحامولي أن يبدع بالنعمة التي أسعهم إياها بل كان لشدة تمكنه
من فن النغم مكررا ينوع الغناء بألوان مختلفة وأسلوب سليم
ياخذ بمجامع القلوب.

كان عبده عبقريا بفطرته تسمو به نفسه إلى بلوغ
الكمال في كل شيء فقد شهد الغناء لأول عبده به يفتي على
طريقة قديمة ذات نمط واحد سهلة المثل لا يتصرف فيها أهل

الفن تصرفا، ولا يدخلون عليها

حسنا فهدته عبقريته إلى

الابتكار والاختراع فغير

الطرائق ونوع الألحان وهذب

أسلوبها وتحل سحرية في ذلك

فأبدع، وأطلق عليه بحق أبو

التجديد وحسبنا أن نصير هنا إلى

بلوغه الغاية القصوى من الأبداع

في الأدوار الآتية :

١ - قلبي في حيك فيه مشغول

ومن مقام غورناك

٢ - حيث جميل طبعه

الدلال - من مقام قارجنار

٣ - يا إلى خلعت من الحب

ومن مقام هرام

وهنا الله لهذه العبقرية

الرائجة بل إلى الأستاذة منبع

الموسيقى الشرقية على ذلك العصر

فسمع منها وأرثوت نفسه فنن جمالها ووعى الفن الكثير من

حسنا فلما عاد إلى مصر هداه العلم وحي عبقريته أن يفتن

في فنون الموسيقى التي أقيمت من الأستاذة وأدرك على الموسيقى

المصرية الثمات الجديدة التي لم تكن معروفة يومئذ في مصر

في مثل هذا اليوم لحسن وثلاثين سنة خلعت قضي عبده
الحامولي. وفالحف نفسا لذكرى ذلك اليوم. ما تمثله إلا ملاكت
الحسرة نفس وفاحشت بالدمع شين. حتى الله ضربه وأمكنه
الرضوان.

كانت نصر الأغاني في عبده

عبده نصرا هديا صفت فيه

النفوس، ورتت العواطف،

فألق أكابر الشعراء، ولحن

أكابر المغنين، وجمرة الشعب

فيا بين هؤلاء وهؤلاء يتذوقون

أسى مآلى الأدب ويستمتعون

عذوبة الأنغام

ولو أنشدنا أن فاضل بين

ذلك العصر الذهبي وبين ما

نحن فيه اليوم فكنتنا عن

الموسيقى في هدى نعمة وثلاثين

عاما لطال بنا الموضوع ولخرجتنا

عما نريده في هذه المعالجة من

إحياء ذكرى يوم وفاة عبده.

سمعت المرحوم عبده في

صباى ولادوته في كبر من

سهراته فكنت لا أتمالك شعورى ولا أكاد أتمالك حين

كانت تسحرني ببرات صوته التي إذا علا بها ينطلق مقامات

القانون وإذا نزل إلى القرار دوى فلا تسمع إلى جانب الآلات

الموسيقية.



وطبعها بالطابع المصرى ولحن منها أدواره المشهورة.

١: الله يصون دولة حنك - من مقام حجاز كار

٢: كنت فين والحب فين

٣: ملك الحسن في دولة جماله

٤: الصب من أول نظرة. من مقام نهاوند

كان عبده فوق هذا رقيق الأحباس، لطيف الشعور، رحيم القلب يفيض لطفاً وحناناً. وإنك لتقرأ الأسمى سوراً منفصلات، وتحس أنيناً موجعاً في الدور الذى لحنه متأثراً بوفاة زوجه المرحومة المزمعة المنيعة الذائعة الصيت وهو

« شربت الصبر من بعد الصافي ». من مقام الشاق المصرى وفوق هذا فقد كان عبده يهتقل بسلامة ذوقه أدوار معاصره من كبار الملحنين والمغنين فيتبع أسلوباً جديداً في الأغصان ويدخل عليها كثيراً من الروعة والجمال ويتفنن في القائها حتى كان يهر نفس هؤلاء المغنين والملحنين، فضلاً عما كان ينفرد به وحيداً من حسن التصرف ببعض غانات الموشحات كما فعل بموشحة « ما سحياً » من مقام الهزام، ضربها مربع. حين كما يردد منفرداً « هيا تم يا صاح » في نغمت شجيرة مختلفة ثم يرجع إلى العزب الأصل.

أما طريقته في إنشاء القصائد فمعجزة لم يستطع الملحنون بعده أن يحيدوا عنها أو يحدودوا فيها حتى اصطلح عليها العرف كأنها قانون.

وعنده الحانوى: أكرم الله شواه: فوق أنه معجزة الفن وآية الابتكار فيه، كان إنساناً بأقصى ما يؤديه معنى هذه الكلمة فقد امتلأ إلهامه كرمًا وسجود ورحمة وبراً بالفقر والمستضعفين، لم يترك وسيلة من وسائل المعروف والأحسان إلا أدرکها وكان فيها أعمى زمانه وإلى أترك لأمير الشعراء المغفور له أحمد شوقى بك البيان الساحر في هذا الموضوع رحمهما الله وأحسن إليهما بقدر ما أحسننا إلى وطنهما.

ومعة الشعر على عبده

لشاعر العربية المغفور له أحمد شوقى بك

ستاجع الشرق طائر عن أوكاره
وتسوى فنن على آثاره
غاله نافذ التجاحين ماض
لا تفسر السور من أظفاره
يطرق الفرح في الفنون ويثقى
لبداء في الطويل من أعمار
سلب الفن العن الطير فيه
والشمن المكين من أوتاره
كان زمزارة فأصبح دوا
د كشيأ يسكر على زمزارة
عبده، يند أن كل شخن
عبده في اقتنائه وإشكارة
مجد الدولتين في مصر اسما
ق « السنين » رب مصر وجاره
في بساط الرشيد يوماً ويوماً
في حتى صغفر ونضاي سواره
صفو ملعكتها بد ازدياد
ومن الصفو أن يلود بدارة
يخرج المالعين من حشمة الما
لك ويثقى الزور ذكر وقاره
رب ليل أثار فيه الفتارى
وأثار الحسان من أقساره

يَصْبَا يَذْكُرُ الرِّاضُ حَبَاهُ

وَحُبَارُ أَرْقُ مِنْ أَعْمَارِهِ

وَعُضَاهُ يُدَارُ لِحْنًا ظَلْمًا

كَلْبِيكَ التَّدِيمُ أَوْ كَشْفَارِهِ

وَأَنْبِيَاءُ لَوْ أَنَّ مِنْ مَشْوِي

كَعَرَفَ التَّائِمُونَ مُوَضِّعَ نَارِهِ

يَتَمَتَّى أَخُو الْهَوَى مِنْهُ آهًا

حِينَ يُلْتَقَى تَكُونُ مِنْ أَعْدَائِهِ

زَفَرَاتُ كَأَنَّهَا بَهْ قَيْسُ

فِي مَعَانِي الْهَوَى وَفِي أَخْبَارِهِ

لَا يَحْجَارُهُ فِي تَغْنِيهِ الْمَوِ

دُ وَلَا يَشْكِي إِذَا لَمْ يَحْجَارِهِ

يَسْتَمِعُ اللَّيْلُ مِنْهُ فِي الْفَجْرِ يَالِ

لُ فَيُصْنَعِي مُسْتَهْمَلًا فِي فِرَازِهِ

لَجَّحَ النَّاسُ يَوْمَ مَاتَ الْحَوْلُ

بَدَوَاهُ الْمَمُومُ فِي عَقْلَارِهِ

بَابُ الْقِنَى وَابْنُهُ وَأَخِيهِ

وَالْقَوَى الْمَكِينُ فِي أَسْرَارِهِ

وَالْأَبَى الْغَفِيرُ فِي حَالِهِ

وَالْجَوَادِ الْكَرِيمُ فِي إِثَارِهِ

يَحْبِسُ اللَّحْنَ عَنْ تَغْنَى مُدِلِ

وَيُذِيقُ الْفَقِيرَ مِنْ مَخَارِهِ

يَا مَغْنِيًا بِصَوْتِهِ فِي الرِّزَابِ

وَمَعْنِيًا بِمَالِهِ فِي الْمَكْبَارِهِ

وَمُحِلُّ الْفَقِيرِ بَيْنَ ذَوَيْهِ

وَمُغْنِي الْيَتِيمِ بَيْنَ صَفَارِهِ

وَعِمَادُ الصَّدِيقِ إِنْ مَالَ دَهْرُهُ

وَشِفَاءُ الْمَحْزُونِ مِنْ أَكْدَارِهِ

لَسْتُ بِالرَّاحِلِ الْقَلِيلِ كُثْنِي

وَاحِدُ الْقَنْ أُمُّهُ فِي دِيَارِهِ

غَايَةُ الدَّهْرِ إِنْ أَمَى أَوْ تَوَلَّى

مَالَقَتِ الْعُدَّةُ مِنْ إِدَارِهِ

زُلْ الْجُدُّ فِي الثَّرَى وَتَوَاقَى

مَا تَقَى مِنْ قِيَامِهِ وَعِشَارِهِ

وَاتَقَى الدَّاءَ بِالْيَقِينِ مِنَ الْحَا

لَبِنِ قَالَمُوتٍ مُسْتَهْيِ إِقْصَارِهِ

تَلَفَ قَوَى عَلَى مَخَالِ عِزِّ

زَالِ عَنَّا بِرُوضِهِ وَهَوَارِهِ

وَعَلَى ذَاهِبِ مِنَ التَّقِيرِ وَلِيهِ

تَقَوَى الْأَخِيرُ مِنْ أَوَّلَارِهِ

وَزَمَانُ أَنْتِ الرُّضَى مِنْ بَقَايَا

هَ وَأَنْتِ الْقِرَاءُ مِنْ آثَارِهِ

كَانَ لِلنَّاسِ لِيْلُهُ حِينَ تَشْدُو

لِحَقِّ الْيَوْمِ لَيْلُهُ بِنَهَارِهِ



الموسيقى والفنون



فضيل الموسيقى



المستشار حسن نبيه المصري بك قاض استعفى من ،
قبله أبلؤه وعومته وخثولته ، فهو عريق لم يضارق ،
القضاء بيته ومشاؤه ،
تولى إنشاء المصلحان : العلم والأخلاق ، فشب ،
جم العلم وافر الحلم ، شريف الزعة ، طاهر المسمى ،
وكان الأدب والموسيقى من عناصر تكوينه الأولى ،
لجأهما حتى أطردت نفسه بهما إطراد السليل ،
العذب وإلى القراء أول بمجونه في الموسيقى .

المفنى (١) وما عداه من يكلف الألحان من غير حساب هو
المفنى المشرق (٢) أو الرجل السامع (٣) فإذا عرفت ذلك كان
الفناء فناً . ولا يعرف على التحقيق زمن وضع قواعد ، وظل
ماوصل اليها أنه بلغ شأواً بعيداً في عصر أجدادنا الفراعين . كما
انه زها وزهر في عصر البطالمة والرومان ثم انحط ونهض من
كبره فارتفع في حكم السجوقية والإيوبية وأصابته بعد ذلك
كما أصابت العلم والأدب كآفة الممالك فدمور فأنحصر في
المحمل والطبقة الدنيا من الناس .

الفن جميل ودقيق . يحلقل قل إلى أى فرق بين الموسيقى

لا تعجبوا من رجل ، وقد عهدتموه من رجال الفنانين له
صوت بين أصوات زملائه رجال الشرع في منصة القضاء ، أن
تروه يقتصد تحت قانون الطرب بفصل شرعه ويسويها مأخوذاً
بين مقامين ، الجذ والطرب ، واللغو والأدب ، يعرف مشاكلاها
وعلة مفارقاتها .

ألا وإن الصوت يحدث من طرد هواء النفس من الصدر
ومروره وضغطه على أوتار الحنجرة ، فإذا حصل في الحالة العادية
أثناء تخرج الحروف كونه كلاماً ، فإذا مد الصوت كان غناء ، وإذا
صغى وأوقع منظم الترتيب بحركات متساوية الأوزان كان لحناً .
وإذا جعل لهذا الصوت حداً مختاراً ، كانت الطبقة . وجميع هذا
يكون الغناء الذي يطرب به . واعلم أن المنهج هذه النظم هو المنهج

١ - الفن - يقال رجل مفنى أى بالسحاب والمراد منه

٢ - مرقى الرجل تمرثاً على وحكى ابن الأعرابي مرقى بالناء

٣ - السامع - كلمة من يكلف الألحان من غير حساب يقال مطرب لعاة

والشعر والتصوير؟ ان الشعر وهو بيت الحكمة
أضيق مدى وأضعف تأثيراً ألا ترى ان الشاعر المطلق
لا يجر من قلب ولا يحرك من عطف إلا لمن عرف لفته
ومقاصده ولكن الموسيقى قد يلعب بأرواح الناس كافة مع
تاين لغاتهم يكاد تأثيره يعم كل ذى روح حتى الانعام
وأما التصوير فيتميز فيه إيراد معان متباينة في لوح واحد
مهما كان المصور ماهراً أصحاً (٤) وفي الموسيقى قد يطرب
الضراب الحاذق ذوى الأبرجة المتناثرة إذ في استطاعته أن
يجمع في ضرب واحد المرحون والمسر، المبركي والمضحك. أتيت
سعة الموسيقى وتطعم مداها؟؟

قد يطرب الشيخ في هذا الفن حتى يتجاوز
قواعد العرب فيصرف ماله في مخرج ويحرق ما يجب تسكينه
ويسكن ما لا يستحقه. وبعد ما يقضي بعض ما يد والناس
لا تمل ان تسمع من هذا الطيب يضع له ان يحشو خطابه بما
ليس من اللطيف الطيب في شيء ويخرج على العروبة بالعامية
ولا يصغر سامعوه بها استحسبوا ما يخذ وخطبه به عبارته
وأما المنفى مهما خلا صوته فإذا حاد عن النعمة أو تسوية
الآوتار بجثة الأسباع حتى لا يعلم الفن ولا يتنوقه الا
بالطبع ومجرد إنسانيته. أفل لمست من بعد ذلك جمال الموسيقى
ودقتها؟؟

إن العلماء في العصور الخالية كانت تراسم على موارد
وعز ما يجد حكيماً يحمله وقد لا يكون حقيقاً برتبة الفلسفة الا
من عرفها منهم معرفة قد ورد في أثر الإغريق ان فيثاغورس
تلميذ أساتذة عين شمس، أول متخيل ومبتدع الود. على أن
هذا الفيلسوف لم يخل من حاسد على هذا الاختراع، فقد أدعاه
قوم لافلاطون، وهذا الحكيم الكبير لم يك مثل فيثاغورس
موسيقاراً فظرياً بل كان أهر وأحق من ضرب بالود فك
سبحر الآليات ولعب بالأرواح إن أراد أهاجها وإن أراد سكن
نورتها ولقد استطاع أن يلقي الكرى في عيون سامعيه فإذا

ما استغفروا أعادهم أيقاظاً بثرات من أنامله ولا يشعرون
وجاء ببعير أرسطو وكان هذا الذي الشرير بالهزود أن
يضرب على النعش فترقد المجلس ولكنه لا يتطلع على وجهه يصحى
ويبقى فأمر بفضل أفلاطون في استيقته في المرح
وكان في البحر والعرب من هم غاية في الفن والقدرة والعصر
ابن الخلود وهو أول من غنى على آلة طرب في العرب فقد
رحل إلى فارس ووفد على كسرى قتل الضرب بالود والننا
ثم قدم مكة فلم أهلها

وطويس، وهذا اتهم فرصة وجود صناع من الفرس
يرفون الكعبة في عهد عبد الله بن الزبير فاتهم بها مبادراً
وكانوا يفتنون بألحانهم فأوقع عليها الفناء العربي ثم دخل الشام
فأخذ من الحان الروم ثم رحل إلى فارس فاستقى من غنائهم
وضرب بالود واتبعه من بعده كثير ليس هذا وقت ذكرهم
وبلغ النهاية في الفن ابو النصر محمد الترخاني المسمى بالفارابي
ولا ينكر مقامه من العلم ولقد كان نسج وجده وفيلسوف
عصره وما يحسن ذكره أن الناس قد اختلفوا في تلقيه بلقب
يظل له علماً وكان ابن سينا الطيب قد بر جميع معاصره
فأرادوا أن يجعلوا له علماً هو الآخر حتى يميزوها. أتدرون
ما كان لقب هذا ولقب ذلك؟ لقد مازوا الطيب بالرئيس
والفارابي بالمستقار بالشيخ فأصبح ابن سينا رئيس الحكماء
والفارابي شيخهم فما إذاه بعضهما البعض نصب خط الاستواء
أو كاستان الشط فإذا ماذكر الرئيس قالوا ابن سينا والشيخ
قالوا الفارابي وقد حق القرب لأن النصر له المكين بالموسيقى
قد كان ضرباً بالود لم يسمح الدهر بعدل له لأن في الشرق
أما وقد عرفت فضل الموسيقى ومقامها في أحد تلك عنها
في القريب ؟

عنه نعيم المصري

القصة الموسيقى



الموسيقار الصغير قصته الحقيقية

المحتون كلم رجال . والرواية مفاجئة قوية الحزن ...
نم . وما أعظم الموسيقار على حداته . لقد ابتكر فابعد ، وابتدع
فأجاد . وألبس جميع الأغاني روحها الطليعية بأقصى ما اتصل إليه
البراعة .

لقد امتلأ فضاء القاعة بجلو النغبات فما أجل الصوت الإنسانى
وما ألد شدو الموسيقى ...
اتهى الفصل الأول ، فألقى رئيس الفرقة الموسيقية عصاه ودخل
المسرح ...

ماذا ؟ ألم يراعى هذا النوع ذوق الجمهور . إذا لماذا كان الجمهور
قللاً ؟ إنها لماعة شديدة !!!

ولم تكن تلك النتيجة هي المنتظرة ، فقد جلس الموسيقار الصغير
مكساً رأسه ، يكاد يفقد كل أمل في نجاح روايته ، فشد رئيس الفرقة
الموسيقية على يده قائلاً له : تفجع ... تفجع ... تفجع أيها الصديق ...
ستسبى الأشياء إلى خير ما عاب وتتهوى ... إن الجمهور لما يتودد لك
النوع الجديد ، ولابد أن يسمع منه قدرًا كافيًا حتى يتألم منه الرضاء
وسأحمه هذا القدر ...

كذلك أقبل « القيصر » يقول له : انتظر فسيكون للموقع في
الفصل الثانى أثرًا حسنًا في نفس الجمهور ، سبب عندما أحلق في الجو
بطيارى . على أنى لم أحس جمال صوتى في حياتى إحساسى به في هذه
الليلة ...

وإذا كانا يتساقطان هذا الحديث كان الجمهور يفتق من دهشته ،
وقد أخذت يفسر فيها بينه عن الفناء ، والمغنين ، والموسيقار ، وما إلى ذلك
من المواضيع ...

قال أحد الجالسين في مقاعد الصدر :

« حذا لوان في الرواية قيساً من الحب . إذا لكان
روحاً أحسن »

فأجابته آخر :

لقد قرأتها قبل الآن ، إن أخصاصاً كلم رجال ، والرواية
يتلب فيها الجد . أما كان يمدد بالمؤلف أن يعظمها ولو
قليلاً من التسلية !! ... والسيدات ... ألم يكن
لمن حظ فيها !!

رواية (القيصر) التى تمثّل لأول مرة في دار الأوبرا هي المعجزة
الأولى التى جلت عنها عبقرية وجل حدث ، في مستقبل القدر الرابع من
عمره ، انحدر من أبوين قديرين
ظهرت برادر القوز ، ودقت بشارت عشاق الفن ، فاصبحوا يتناجون
عن عبقرية ذلك الموسيقار الصغير مؤلف تلك الأوبرا ، ويتناقلون ثناء
الأساذة عليه

القاعة تحفل بالمشاهدين شيئاً فشيئاً ... امتلأت جميع مقاعد
الصدر وما تزال المقاصير أقل ازدحاماً . ولعلها تمثّل بعد حين ، قد
تمود أصحابها الحضور في آخر لحظة ، أو متأخرين عن الميعاد . وسواء
لدى الكثيرين اسمها فائعة الأوبرا أم لم يسمعوها ...

كان الصوت المسموع في القاعة أشبه بشي يمدى التحل . أما في المشى
فترتفع الأصوات ... هذا رجل بادن أشقر الوجه ، أصلع الرأس ،
يتشاجر مع حارس المقاصير . ويظهر أنه مضطرب . ولكنه من أجل
ذلك يزايد بخماراً ...

ولم يفت رجال الفرقة الانتفاع بتلك الفرصة ، فقد أخذ كل في
محادثة آتته بهواه يبالغ ما هي عليه من لين أو شدقة ، ومن غلظ أو حدة ،
ثم يرجع إلى أوتارها فيمدل المتحرف ، ويقوم المعوج .

دق الجرس ... ضجة عامة في المقاعد الأمامية . كل يأخذ
مكانه قدم رئيس الفرقة الموسيقية إلى فرقة بعد أن ألقى على
القاعة نظرة عامة ، إمتحن بها جمهوره ، وحس بعضهم ، ثم تبوأ مقعده .
دق الجرس الثانى فأخذ رئيس الفرقة الموسيقية مكانه ، وأمسك
عصاه ، ثم طرق بها المتفندة مقلباً على رجاله أمره بالاستعداد : واحد
... اثنين ... ثلاثة ... فانسابت الآلات النحاسية ، وسالت
النغبات ، فابتدأت الفاتحة ...

بدأ في رفع الستار تباعاً إشارة أعطاه رئيس الفرقة الموسيقية
فظهر « القيصر » في حاشيته . وكان هو الممثل الأول ... ولقد كان

هنا أيضاً ١.

أجابته البنت :

« إن ذلك على جدىء .

وكان حكم أدولف هذا في غنامه كحكم زميله لويس . وقد شام
الموسيقار بالاستثناء منها أن يصل بروايته إلى حد السكال .

ثم دخل مقصورة الأم وبثها رجل حديث السن ، يرتدى بذقة
الرمية ويتدلى ملاحرجه لأول وهلة أنه أحد أفراد تلك الأسرة فأبدر
السيد بن بقوله :

أتدريان ماذا ؟ لقد سمعت أن أولجا الخنية الأولى لن تغنى
الليلة إذ ليس لها دور في الرواية ... لو كنت أعلم ذلك ما كلفت نفسي
مشقة الحضور ...

لقد ابتدأ الفصل الثانى .

رفضت الساتر عن الحققة ، وحى وطيس القتال ، فتملك الكل
شعور الحرب - ومع الناس الحاناً لم يعرفوها من قبل ، بل ولم
يتغنىوها من قبل . ما أجل ذلك الابتداء ... ولكن الجمهور بنى
جامداً صامداً ولم تحرك يد التصفيق .

كلا كلا . لقد صفق نثر قليل جداً . ولكن هل كان الباعث
لؤلؤه جمال الموسيقى ؟ أم هم أصدقاء المؤلف .

لقد أصبح من الممكن الحكم على مقدار نجاح الرواية ، ففى
لا تتجاوز ثلاثة فصول . لذلك جلس رئيس الفرقة الموسيقية وبحث
عليه السبل إذ لم يكن يتوقع هذا الفشل ، مع أنه هو الذى ألح على
المؤلف في إظهار تلك الأوبرا بعد أن سمعته ألحانها . لم يعد يتوقع
لرواية نجاحاً بعد أن كان أمه في الفصل الثانى ، وماذا سيأتى به
الفصل الثالث ! وماذا يمكن أن يرجى له ! لقد أخذ يتوعد الجمهور
بقبضة يده يطوح بها في الهواء قائلاً :

« ويل لكم من عصابة غير مذبذبة ،

ولكن ما الثامنة من كل ذلك ! إنه لم ينتج .

أما الموسيقار الصغير فقد كانت جالساً وحده في مقصورته في
الصف الثالث يفكر ... ويفكر ...

ولقد حدثت في الثامنة حركة عظيمة ، ذلك أن قرأتى على
الرواية فتبول تناؤه بتلك الجلبة والخط العظيم .

وأخذ بعضهم يقول :

موسيقى جديدة ! كما تريد كل ملحن أن يتجاهل ما مية
الموسيقى وكيف يصوغها الإنسان ... »

وكانت مقصورة من مقاصر الصف الأول لاززال عالية فدخلها
في هذه اللحظة أم وابنتها ، بعد أن فاتهم الفصل الأول بأكمله . وهل
في ذلك حرج ! ألم يكن المشاء انتهى وأفضل ؟ إنها يزوران الأوبرا
كأثما دار للبهيم ...

لقد نظرت الابنة في إحدى أوراق البرنامج التى أمامها ، وقالت
بحرن :

« لويس لن يغنى الليلة ، وكان لويس هذا بطل التينور
(الصوت المتوسط في النطق) يمثل صوته صوت
النفير في قوته ، ولكنه ، وإن كان الشعب يتغنى باسمه
ومجده ، إلا أن موسيقارنا الصغير يرى في طيبة صوته
بعض الانحطاط مما اضطره للمول عنه .

ثم قالت الأم صاخطة بعد أن أمنت النظر في البرنامج :
« ماهذه الأوبرا الغريبة ! أدولف ، التينور المشهور ، ليس



من الصبر أن يفهم الجمهور أمثال تلك الرواية . ولكن ليس هناك شعور بنصف ... شعور ؟ كلا . فن الذي يشعر ...
لقد دخلت الدار بعد أن نزل السار ، والموسيقار لا يزال جالساً في مقصورته في الصف الثالث وقد أسند رأسه يده يفكر في غيبة والديه اللذين أنفقا على دراسته كل ما يمتلكان وقد قضت تلك الليلة على كل أمل لها في ولدهما . فليموتا إذن جوعاً ...
إنه يفكر كذلك في إخوته الذين كلقتهم دراسته ما جعلهم هم كذلك تحت رحمة ما ينسب . فلم يبق لهم إذن إلا أن يموتوا كذلك جوعاً .
ما كان أكبر أمل في التجاح في تلك الليلة ، وكَم من الأمانى كان قد بناها على ذلك التجاح

فأجاب أحد المجنين بالرواية ، وكانت شديد الحياء يتكلم بصوت خافت :
« ليس لكل عصر فن خاص ، ألا يجب أن تتطور الفنون تبعاً لتطور العصر .
قطاعه تلك بقوله :

ما هذا التحليل ! ذلك غرور ! إنه يريد أن يجارى فاجنار فيأتى بموسيقى لا يعرفها أحد . إذا كان لا بد له من ذلك فليعمل نفسه ربيع قرن على الأقل يكشف فيه عن التأليف حتى تتم له دراسة هؤلاء العظماء » .

وهنا سمع في القاعة الحديث الآتي :
« فاجنار ! ومن من الناس مثله ! لقد كان عبقرية

نادرة ... »

« ومن يدرينا وما كان موسيقارنا الصغير عبقرية نادرة كذلك تكشف الأيام عنها .

فاستشاط أحد الحضور غيظاً وقال بصوت عال :
« أمثل هذا عبقرية نادرة » .

فهم الضحك المكان ، وتجلت سحرية الجمهور واستغفاه بالوقوف .

ولقد غادرت الأسرة التي في المقصورة الأولى أما كتبها وانصرفت وهي تقول :

« دخل من الحب ! دخل من صوت التيتور ! إذن فلماذا يذهب الناس إلى المسرح ! ... »

لقد ابتدئ في الفصل الثالث ... وقد جاء كالنظر ، فلم يغير الحال ... ميل صبر الجمهور قاطع التيتول مراراً .

انتهت الأوبرا وانصرفت الناس إلى بيوتهم آسفين على ضياع تلك الليلة ...

نعم انتهت الرواية ، فأى أفراد هذا الجمهور فكر في هذا الموسيقار المبدع الذي استغرق في تأليف روايته أكثر من ثلاث سنين طوال كلفته سهر مئات الليالي !

أى أفراد هذا الجمهور فكر في جرمه الذي جنّاه بأطفاله نوراً لم كان يتأبجج في صدر شاب في خلاوة العصر كزهر الزيا .

أى أفراد هذا الجمهور فكر في جرمه . وقد سلب وطنه عبقرية فنية ربما كانت حديث العلم في المستقبل !!

مكتبة الأنجلو المصرية

لأصحابها جميعاً ومشاركاه

٢٢ شارع قصر النيل بمصر

تليفون ٥٠٣٢٧

تقدم

أقوى سؤاظ ظهر للآن عن أخطر بحث
يتعلق بحياة الإنسان الجنسية

المسألة الجنسية

تأليف

دكتور أوجست فورييل

دكتور في الطب والفلسفة والقانون

تصريب

دكتور صبري جرجس

أوبرا ثانية تمثل لأول مرة ، بعد عام كامل ، من نفس الموسيقار
إلا أن
إنها تدعى «سوزان الحناء» أغنية هذا الاسم طرأ الوجود على
الآن !!

• شتان بين تلك الرواية ورواية العالم الماضي .
 حراً لقد كانت تلك الأوربا تفتقر ساحتها ، بل وعلى التقيض منها
 تماماً . فقد صدح المغنيان المحبوان من الجهور ، وزغردت بصوتها
 الرخيم عشيقة الشعب ومعتيه الأولى . وقد غام الجهور في بحر
 مزاجها .

نرجو تقديم مبتذل نهضة المؤلف فاجباً به سعادة الأبوين وهناءه
الإشقاء !!
لقد كان اليوم يوم الفوز

لقد حدث في القاعة شبه عاصفة من التهلل بعد الفصل الأول ولم يمهلته الفصل الثاني حتى غلقت على الجميع نشوة الفرح ، ودوت أرجاء الدار بتصفيق حاد مستمر وألح في طلب الموسيقىار ولكنه لم يظهر

أما الموسيقار الصغير قد جلس في مقصورته في الصف الثالث وأخذ ييكي، ثم ييكي.
إنه ييكي فنه الضائع، وعله المكبل، وعبقريته المتعبة ؟

وبعد الفصل الثالث صمم الجمهور ثانية على طلب الموسيقى ولكنه لم يظهر بل اعتذر عنه مدير المسرح بمرض ألم به
خرج الجمهور متهجماً شئ على المؤلف ويقول :





أدب الموسيقى وفلسفتها

القضاء على العرب

للقاضي العلمي والكاتب الحكيم

صاحب المصنف الشيخ محمد سليمان

نائب المحكمة العليا الشرعية

جد سالف لسلفهم العظيم الذي انساب طواغته في شعب الحياة فاهتبلوا من أغانيها لبني قومهم ماورق الهناء لهم . وعملوا ما استطاعوا في تحصيل الحضارة وتهذيب الانسانية وشك الخلف الحاصر ان ينكر عليهم كل فضل لهم وأن يحسب هذه المدنية الواغلة علينا من فيض الغرب وابتداع الغرب ، والذنب في هذا الذنب لتلك الجفوة التي نبت بانياء مصر عن قديم وبت صلاتهم بعلومهم . فنادوا وهم في الدبار كالغرياء عنها ، وقيت كنوز الآباء مطبوعة تحت الثرى . لا يرفع حجابها رافع ، ولا يبحث طلابها عن بابها . هي تظل مطبوعة حتى يؤذن للكنز أن يفتح على أيدي أربابه أو أيدي سوامهم .

الموسيقى — المنطق — العروض

سلك اللاحدون علم الموسيقى في علوم الحكمة ، وهذه نوعه . ككثرة أو قل ، ولكن عما لاشك فيه أن الموسيقى والفلك والجبر والحساب والمنهية والمنطق والعروض هي جميعا أنواع من جنس ، العلم الموزون ، أي العلم الذي يبنى بالبدهي وينتهي إلى البدهي وبعبارة أخرى ، العلم السلي الذي تقف الدرجة الثانية منه على الأول . والثالثة على الثانية وهكذا ، وهي علوم متشابهة رابطها النظام ووحدة الحركة والسكون ، ومرجع ذلك إلى القانون الطبيعي المودع . النفس البشرية ، تدرك إلهاما وتقره نظاماً والعلوم الثلاثة ، والموسيقى . المنطق ، العروض ، متشابهة في وحدة خاصة . وتشابهها يسهل التقوا فيها إنها أخوات شقيقات آمن القطرة السليمة ، منها وادب وبها يدركن — العربي البدوي يعرف العروض طبعا لا فناً . وبدت البيت المكسور من الصحيح بسلامة فطرتة ، والرجل المستقيم التفكير على أصل السلامة في القطرة لا يحتاج إلى علم المنطق صناعة ولا

لعل طائفة من القراء تصعب لشيخ يكتب في النناء العربي ! فان كان ذلك فلا حذرهم عن شيخ الخفية ، الكمال بن الهمام ، الذي بلغ مرتبة الاجتهاد . فقد ذكر عنه السيوطي ، أنه كان علامة في الموسيقى (ص ١٨١ الفوائد البية) — وروى ابن خلكان أن الفقيه ، أبا مروان بن الماجشون ، تلميذ الإمام مالك كان مولما بالنناء قال أحد ابن حنبل : أنه قدم عليهم بغداد ومعه من ينشئ (جزء ١ ص ٣٦٠ أغاني) — واستطرد أبو الفرج في كتابه الأغاني ، فذكر جماعة من أجلة الشيخ بجل علم وأصواته ، في أغانيه ذكر ضربها وتوقيعها بالرواية والساج .

وهذا اسماعيل بن جاعن القرشي المنفي القتل وقريع إبراهيم الموصلي ، كان قد أخذ السجود جهته ، ومن أسخط خلق الله لكتاب الله وأعلمهم بما يحتاج إليه كان يخرج من منزله مع الضرب يوم الجمعة فيصل الصبح ثم يصف قديمه حتى تطلع الشمس ، ولا يسل الناس الجمعة حتى ينتم القرآن ثم ينصرف إلى منزله . واحتج إلى القاضي أبو يوسف ، في النناء بحجة قياسية ، بيد ما فاته القاضي في الفقه والحديث فوجد عنده ما أحب ، وسمع وابن عينه ، والمحدث من أصحابه بعض ما ينفي فيه دس ٦٦ جزء أغاني . واسحق الموصلي الذي ملأ الدنيا غناء وبرها موسيقى كان النناء وموسيقاه أقل علومه ، وهو ضائع بعده في شعب العلوم إلى القاع والفن . وكان المأمون يقي عليه في أخلاقه ويتمن أن يولي القضاء لولا تلك الشهرة القاصرة على هذا الفن (ص ٥١ جزء ١ أغاني ..)

وبعد هذا الكاتب لا يعد في أبواب الموسيقى ولا هو من المعتبرين وإنما شفت بالقراءة على ميم إلى التفع والانتفاع قديد من مطالعته كثيراً أرجو بنشره الفائدة لطلابها ووقف أبناء مصر على

تدليلاً : لأن المنطق مرجع أقيسته الاستدلالية كلها إلى الالهي ، والالهي ما يدرك بدهاه . وباحساس الحلقة فإذا كان أصل المنطق هو البدهاه . فالبدهاه المنتجة حاصلة للرجل السليم الجارى على مقتضى القانون الطبيعى ولذلك فكل ما صنعه الفلاسفة في هذا السبل إنما هو ضبط واسترقاء لنظام النفس الداخلى . في التصور والتصديق ، وضبط ما استخرجوه من قواعد تكون ميزانا عاما لبنى البشر سواء منهم السليم ونصف السليم والمكسر ؛ ولكن تأمل القانون الطبيعى في النفوس من أصل الحلقة يجعل الحاجة إلى المنطق فى أكثر الاشياء ضئيلة : ولا يحسن به الا المقامعون لكل هذه الاشياء : اما الموسيقى هى كذلك طبيعىة في النفس ولها ميزان خاص بها هو مجرى احساسها الداخلى ، وكثيراً ما يهيج المرء بترانيم تطن من اعماق احساسه ولكن لا يقدر ان يعطى بها ، وإذا حاولها الى ثقل رجعت في مجاريها وهرعت من عتارج الخروف فلا تظهر ولا تبين ، وأصل اللذة في الموسيقى أنها تعبر عن احساسه الوجدانية تغييراً يعجز هو عن اخراجه وعرض تصويره في ألعانه ، فإذا علم في ذاته كان السرور من جهة إيجاد هذا المتعنى ، وكان من جهة تلاقيه طبق مافى النفس ، ومن هنا تفرز النفس عند تطابق ما فى الخارج والداخل ، وكثيراً ما تحس الموسيقى تجانف مافى النفس عند مقطع قفى الانسان وهو مجرى جسمه مع احساسه ، اذا جاء المقطع التأثير وقتت الحركة وتقلب المجرى الداخلى على الاضاعة للسمع . وهنا شوط السباق الموسيقيين وغايتهم واحدة هى استخراج مافى النفس في صور ماحتة ، ومطابقة الصورة للاصل ومن هنا ايضا تختلف الموسيقىات لان الناس عامة وإن اختلفوا فى أصل القانون الطبيعى فما لا شك فيه ان الاقليم دخلا كبيرا في تكييف هذا القانون وطبيعته على غرار خاص بالاقليم ، بل أكثر من هذا قد تختلف شكل القانون في الاقليم الواحد باختلاف طبقات بنيه ، لأن لبيئة أيضا حكماً لا ينفصل ، وإتراً خاصاً في تشرب النفوس لقانون ولها كلها امتزجت الطبقات وتقاربت ، توحدت الغاية واستوى الانداز

كسبت هذا ثم اطلمت على التذكرة ، فرايت ينقل ان واضع علم المنطق سئل بعد وضعه هل الفث شيئاً ؟ قال نعم ما دوتته نصف ومادته الالفاظ ويبنى في النفس نصف لا يدخل الالفاظ بل هو مجرد الهواء د اى الموسيقى ، (ص ٣٦ جزء ٣ اغاني) ومن العجيب أن ما استخرجه المعلم الثاني من النفس ووضع في قواعد لفظية يضبط أحكام الكون بمقتضى هذا العلم المسى بالمنطق هو النصف الذى يستغنى عنه الاكثرون كما قلت لتوفر اسبابه عندهم اما النصف الثاني وهو تصوير ما فى النفس بالتحكم في الهواء وهو لا يكون الا بآلات الموسيقى وفي الثمرن على استخراج الهواء من عتارج آلات لموسيقى طبق ما يريد صاحب الصوت فهذا عمل ليس عند الناس

ما يفتنهم عنه ويقوم به لهم بآلات طبيعية في نفوسهم . بل فيه لا بد من الصنعة ومن الثمرن ، الصنعة لاستخراج الآلات ، والتمرن لاستخراج الاصوات . ومن هناك الموسيقى فوق المنطق وفوق العروض من جهة أنه قد يقال بطم الحاجة لتعلمها ولا يقال فيها كذلك ، كما ان الناس تواصلوا الا يقولوا لصانع الآلات إنه موسيقى والمقوقه على المازف وعلى الملحن وعلى الغنى مع ان الجميع من أصل واحد ان سلامه القطره بالمران تهقل . وبالمثل تنمو وترتد .

بانظر فتفتح وتضبط . وبالتخصص تحكم وتبتدع . ولذلك فال تخصص في الموسيقى هو اول ما يطلب لتتج . والتخصص سواء في الصنعة البدويه بسمياً (المزف والتحت) او الصنعة الفكرية بفسمياً (الانشاء والتلحين) أو التخصص في فلسفة الموسيقى من حيث هى الموسيقى لها مجرى وسواحل . وأرض وسماه وأر ومؤثر الخ . هذا التخصص كله هو ما التزمه العرب في اول امرهم حتى هجروا الدنيا بأثرهم وأبقوا شاهده على الابد . ومنه استطاعوا ان يستبطوا وإن يسيروا ولما ترجمت كتب الاوائل وجد المترجم طبق ما استلهوه لطبهم وشاهد هذا مثلاً فى اسحق الموصلى فذقد الفن ووضع اصوله وفاق فيه اهل عصره حتى اضطر اوه وشيخه وان جامع ، أن يأخذ عنه ثم لما ظهرت تراجم اليونان جاءت تصديق ما ابداع اسحق وتؤمن عليه . قال ابو الفرج (من اعجب شيء يؤثر عن اسحق الموصلى انه استخرج جلبيه علمارسمه الاوائل لا يوصل الى معرفته إلا بعد دلم كتاب اقليدس الاول في الهندسة ثم ما يده من السكتب الموضوع في الموسيقى ، تعلم ذلك وتوصل اليه واستنبطه بقرينه فوافق ما رسمه أولئك ولم يشذ عنه شيء يحتاج اليه فيه . وهو لم يقرأه ولا له مدخل اليه ولا عرفه اه . ص ٥٠ جزء ٥ اغاني) وليس هذا عيباً على سلامة الطبع خصوصاً مثل اسحق وقد ولد في بيئة غنائية وانما العلم يحتاج معرفة دلم الاوائل لبنى عليها حتى يصرف في التقدم فوفقاً ما كان يصره في استنساخها وبذلك تتقدم الحضارة وترقى الامم وبذلك يجب ويتحتم على الامة التي تريد الحياه الراقية ان تبني على دعائم اسلامها لتطيل بانها ، لا تضلع حقلها بهم ، ولا تتلقف في أصل البناء الى غيرهم ، والا ضاعت بين الفوق والاستعداد اما الموسيقى كعلم له تأثير في الكون من حيث الصحة والعرض ومن حيث الارتباط بالنسب بينه وبين الموروثات الكونية ، ومن حيث الاستفادة بها كاستفاد بالعلم النظرية الاخرى فهذا يجب بطول .

وما كتبت هذه الكلمة اليوم بين مشاغل الجملة الاخلاصة منها ، فوفية لوعده محبوب ثم لا اى لا اكتب كياحش مقرر ، وانما كبره بيده طاقه الزمان ، ذات ارواح والوان ، ينثرها على شام من اوهاب البرقان والسلام ؟



أثر الغناء في تاريخ الأدب العربي

أبو الفرج الإصفهاني ومذهبه في التأليف

للكاتب الأدبي الأستاذ «خيلون»

من مكانة في النفوس مثل صنع أبي الفرج في أغانيه. وكيف أثر مختاراً أن يجعل الغناء أصلاً لكتابه الكبير تتفرع عليه العلوم والفنون ويتأثر منه الأدب والتاريخ. ويلحق به الشعر والنثر وقد احتفظ المؤلف بمبدئه في الكتاب كله فلم يشذ عنه ولا جنف عن طريقه. بل مضى في سبيله جاعلاً من الغناء أصلاً لتأليفه ومتخذاً منه غرضاً منشوداً وقبلة مقصودة.

فانظر: أي خير وبركة ساقتهما الغناء للأدب العربي. ثم انظر إلى كتاب الأغاني وما اشتمل عليه من التحف والطرائف واذكر أن الفضل في هذا كله للنساء، فلم ينشط أبو الفرج وتأخذه العزة بالحق للغناء العربي فينهض مدوناً لأخباره، راوياً لأصواته، مستطرداً إلى ذكر تف مما يجعل ذكره ويحلو موقعه مما اتصل بالغناء - نقول لولم يفعل أبو الفرج هذا لحزمت الآداب العربية من أنفُس ذخر لها وألغ جوهرة فيها ولاصبح الأدب العربي شيعاً متناثرة وأشتاتاً متباينة لا تنق غلة ولا تنفع غليلاً.

وكتاب الأغاني واحد وعشرون جزءاً ضخماً. وأنت لو أخذت نفسك بأحصاء ما فيه من الغناء واستقصاء ما اشتمل عليه من الأصوات لما ملأت يديك من هذا كله بحز. واحد. فأما سائر الأجزاء وهي عشرون جزءاً فقد ذهبت في سبيل الأدب وقوته على أن هذا لم يمنع أبا الفرج من أن يمتون كتابه باسم الأغاني، وإن كانت الأغاني أقل الفنون في كتابه ذكراً.

والناظر في كتاب الأغاني يجد أبا الفرج حين يعرض

من شاة فليقل في الكلام عن أثر الغناء في تاريخ الأدب العربي ومن شاء فليكثر. وأى المذهبين اختار الكاتب وجد طلبته وأشجع مناه. وكان من موضوع تعصيطه على الكاتب وتستوحش مسالكه فما يقدم عليه إلا كارهاً وما يخرج منه إلا مجهداً. فأما هذا الموضوع فأحر به أن يكون موضوعاً لطيف المأخذ، سهل التناول، حلو الحديث، ليس فيه من العسر إلا ما قد يجده الكاتب من ضبط القلم وكبحه أن يسهب ويطنل.

وحسب الغناء غزراً وفضلاً على اللغة العربية ومكانته سامية عند العرب في أيام عزم - أيام إن كانت الدولة العربية مل الأرض هبة ومجداً، ودولة الدنيا عزاً وسوداً - نقول حسب الغناء غزراً وفضلاً أنه قد اتخذ آلة لتخليد آداب اللغة العربية وتسجيل مفاهيمها وحفظ طرائف علومها وسرمة بدائع فنونها. ونحن نقف بما نقول من هذه الآلة كتاب الأغاني للإمام الأدبي الأعظم أبي الفرج الإصفهاني. فقد حرك الغناء أبا الفرج وحفزه إلى التأليف. ثبت مرضيه وينسب مستكرهه ويدون الأصوات المعروفة لقصور المغنين، وجره هذا إلى ترجمة المغنين، فالشعراء الذين جاء الغناء في شعرهم. فذكر الوقائع التي قيل هذا الشعر بسببها. وهكذا حتى تبياً من هذا كله كتاب الأغاني، وهو من غير مدافع كتاب الأدب وعدهته وخزائنه التي استوعبت في جوفها ما تقدمها من الأدب ثم أفاضت على ما بعدها ما أفاد الله عليها. وهكذا لن نجد كتاباً في الأدب تقدم الأغاني إلا وقد هضم الأغاني صفوه وجاه غيره، ولن نجد كتاباً في الأدب تأخر عن الأغاني إلا وقد اتخذ منه مرجحاً ومعولاً وورد معيته مستقيماً وراوياً.

وهكذا أصبح كتاب الأغاني سجل الأدب العربي ودوائه، والفضل في ذلك للغناء.

وليس هناك شيء أدل على مبلغ ما كان للغناء عند العرب

في تهذيب النفوس وإمتاع الأسمدة ومن أجل هذا جمعه في المرتبة الأولى وأعلاه على غيره من القنون.

وقد التزم أبو الفرج في كتابه أن لا يترجم لشاعر أو يؤرخ خفيفة، أو يسجل واقعة، إلا إذا كان الغناء أصلاً في هذا كله. وعلى هذا سعد أناس من الشعراء. وأسعدونا معهم حين وافق بعض ما قالوه هوى في نفس أحد المغنين فتغنى به وسار غناؤه بين الناس حتى سمع به وروى ثم جاء أبو الفرج فتناول الغناء والمغنى، والشعر والشاعر، والواقعة والرواية بالشرح والبيان.

وكم من شاعر خلل غانه الخط ظم يطف على شعره أحد من المغنين وجاء أبو الفرج لخالف المغنين على هذا الشاعر في الإهمال التزاماً لطريقته وأتباعاً لبدته، فتغنى هذا الشاعر وجر علينا الحسرة بشقائه: إذ ذهب شعره هباءً وتوسى معظم ما قاله ولم يكد اسمه ينحدر مع التاريخ بنا إلا يبق النفس.

وقد رأيت أن الغناء قد لبس في تاريخ الأدب العربي دوراً مهماً. وكان بمثابة الحكم يقضى بين قضايا الأدب قصداً لا مرد له ولا دفع فيه. ولم نر فيما قرأنا من تاريخ الأدب العربي أو سمعنا أنه كان لشيء من الأشياء هذا الشأن من التحكم في رقاب الأدباء والمهمة على مصائرهم والقضاء بينهم إما إلى جنة وإما إلى نار - مثل ما كان من ذلك للغناء ثم ما كان منه من أني الفرج الأصفهاني راوية الأدب العربي وحافظه، وجامعه ومدونه.

وبعد: فليت كل شاعر خلل قد واثاه الخط بمنز يترنم بيتين من شعره حتى كنا نستمتع بتاريخ الشعراء ظلم ونقف على طائفة صالحة من أشعارهم. بل ليت الشعراء قد ضلوا، وأتى لهم ذلك، إلى أنه سيحى، من بعدم من يأخذ نفسه بذهب من التأليف فلا يأبه لشاعر إلا إذا أجازاه المغنون وقبلوا بيتاً واحداً من شعره فأودعوا فيه غنارهم وحلوه ألحانهم - إنه لو فطن الشعراء إلى ذلك لدهنوا المغنين وطلبوا إليهم الزلي بل لما آسفوا عن استرضائهم بالمال إذا اقتضى الأمر ذلك.

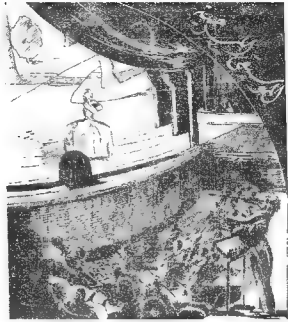
هذا بعض ما للغناء من الأثر في الأدب العربي نذكره على سبيل المثال لا على سبيل الاستقصاء.

للكلام عن الغناء قد جدَّ جدُّه، وعزَّ أمره، واطرح التهوان والاستهتار جانباً. وأخذ يمالج القول علاجاً دقيقاً كأنما هو بين يدي أمر من الأمور الجليلة الخطيرة. قراه يستعرض رواية الأصوات ويمحصها تحميصاً شديداً. ثم يقبى به الأمر إلى قبول ما راضيه منها ورد ما لم يزل منه مقنعاً. وهو إلى ذلك شديد التيرة على سمعة فحول المغنين يأتي أن ينسب إليهم من الغناء ما لا يوافق مذاهبهم أو يتعش بشرف صناعتهم. وحسبك من هذا كله أن الحافظ الأول لأبي الفرج على تأليف أغانيه هو غيرته على سمعة إسحاق بن إبراهيم الموصلي إذ أعطه وراق بعد وفاته كتاباً في الغناء مدفوعاً أن يكون من تأليفه وهو مع ذلك قليل الفائدة. هكذا ورد في الأغاني ثم يقول المؤلف:

«وليس الأغاني التي فيه أيضاً مذكرة الطرائق ولا هي بمقتعة من جملة ما في أيدي الناس من الأغاني، ولا فهام القوائد ما يبلغ الإرادة، فتكلفت ذلك له على مشقة احتملتها منه، وكراهة أن يؤثر غنى في هذا المغنى ما يبق على الأيام غليظاً، وإلى على قنطارها منسوباً وإن كان مشوباً بفوائد جمّة ومعمان من الأدب طريفة».

وهذا الروح الذي تقمص أبا الفرج منذ الف عام وعصنه للفن واصطفاه للأدب واستخلصه في عصره البعيد من أمثال القيود المذهبية في التأليف والترجمة - إنما هو الروح الذي يتقمص كبار الفنانين في العالم على اختلاف الاجناس وتباين العصور فيهدمهم سواء السبيل ويسمو بهم عن مستوى العصر الذي يعيشون فيه ليعدم لصبر مقل يلقن عنهم الفن ويلتقى معهم بين صفحات الكتب وفي أثناء السطور.

لقد كان أبو الفرج الأصفهاني فناناً، بطبعه موسيقياً بفرزته، أديباً بظفرته. ومظهر هذا كله ما أودعه كتابه الأغاني من آيات الفن وبدائع الموسيقى وروائع الأدب. وعندي أن أعظم دليل على تقمص روح الفن أبا الفرج اختياره تغليب الغناء على غيره من القنون الرفيعة في كتابه. ولو أنه ساه باسم آخر وألحق به الأغاني لكان مصيباً ولما كان هناك من يعترض عليه، ولكنه كان يصدر فيما قبل عن عقيدة ويرى عن مبدأ وثيق وإيمان راسخ بفضل الغناء وحسن أثره



الأوبرا المصيرية

للأستاذ محمود النحاس دكتوراه في العلوم

وقلنا نجد في الواقع مثل آخر فصل في عابدة حيث نشترك عابدة وراداميس وأمنيريس وبحوكة الكهنة والكاهنة الأولى لفتاح في بحوكة غنائية من أروع ما لبثته ملحن - ولكن كانت النتيجة أيضا أن أهمل الأوركستر حتى أصبحت موسيقاه فقيرة نقرأ غنجلا أضاع عظمة الأوبرا وغرضها الأول أن تكون صورة من صور الموسيقى السفونية .

٢٥ « المدرسة الفرنسية : حافظت على رونق الفناء إنما أعطت للأوركستر حقه من الثغرات الضخمة التي تتدرج بلغات المصنفين حتى إنها تشبه الفناء وإن كان صادرا من الآلات - ولعل هذه المدرسة أقرب المدارس إلى قلبنا إذ أنها أرادت الطرب وجمال الموسيقى قبل كل شيء فراحت تسمنا افتتاحياتها العذبة وتردغنا طبعيا بجلا واصطحابا هو أقرب إلى عنوبة الشعرمة إلى التقيد البقري وهكذا أخرجت لنا هذه المدرسة أجمل شعراء الموسيقى أمثال برليوز وسان سانس وماسنيه وبيزيه ثم ديويشي وشيمت وراعل كما أشهدتنا رواياتها الخالدة مثل شخصون ودليله وكرن وفرت وبلباس وميليزاند

٣ « المدرسة الألمانية : وهي في نظرنا أعظم وأهم المدارس وهي التي أتت بالمعجزات الفنية والتي أخرجت لنا ضاحل للموسيقى الذي لا يدانهم في المجد والعظمة أبناء أيمدرسة أخرى وأساس هذه المدرسة إعمال الفناء بجانب الموسيقى بل إن مبدأ

الموسيقى بوجه عام، والمسرحيات الموسيقية، الإبرات على التخصيص، من عناصر التلميح والثقافة . ولقد تسأل بعض الكتاب، فيما جرى بينهم من النقاش والجدل إن كان في استطاعتنا تأليف مثل هذه المسرحيات وتأديتها بشكل يجعلها تضارع ما يعمل في البلاد الغربية فأردنا أن نجتري بهذا البحث تنورا للأذهان في هذا الموضوع .

الأوبرا هي رواية مسرحية مكتوبة نظما غالبا إذ هناك أوبرات ثرية مثل تاييس وغيرها، وملحة من أولها إلى آخرها وفي الغرب ثلاث مدارس لفن الأوبرا هي :-

١ « المدرسة الإيطالية وهي أقدمها وأعلى قيمة من الوجهة الموسيقية الخاصة - وتمتاز الطريقة الإيطالية بتضخيمها للموسيقى في سبيل الفناء وجعل الأوركستر تابعا وخادما للمغني أكبر عمله متابعة للمغني في انشائهم وعرف ملحن هذه الأناشيد في الافتتاحيات - فكان من ذلك أن تقدم في الفناء في إيطاليا قديما أجمل فنانين في مقدمة مغني العالم وكان من ذلك أن وضع الملحنون الإيطاليون من دويتري وبيليني وروسيني وفردى إلى بورتشيني وماسكاجني أعذب الأغاني وأجمل المجموعات الصوتية

الصوتية مما يسهل عليه تادية اللغات المختلفة

إذا تم هذا، وكان لدينا من الشعراء، والله الحمد العدد الوافر من الأكفء والمبدعين، ولدينا أنشادهم ونظائهم من الموسيقيين فاهو إلا أن يتضافر الفريقان، بمدراسة عليية محضه، على إخراج الاوبرات المسرحية تأليفاً وتلحيناً وسد هذا النقص في المستوى الثقافي وأنا ضمين لهم، إذا تكاثفوا، أن يدعووا في هذا الباب آيات عالدات

المحرر - ليطمنن حضرة الكاتب الفاضل فان المهمة ستعالج هذا الموضوع بما يستحقه من العناية وما يرجى فيه من خير.



شيخهم العبد ريشارد فاجنر هو إعتبار المتقى جزءاً من الأوركستر وإن يعتبر صوته كآلة تودي قسطها من المجموعة الموسيقية كما أنها هو يكتب سنغوني تمثيلية لارواية غنائية أنظر مثلاً وداع فورتان لابنته برونيلدا في رواية الفالكيرى حيث كتب فاجنر أغلب صفحاته الموسيقية وحيث جمع في آن واحد نداء النار وموتيفات الفالها لا وسيجفريد والحب في موته وفي موتيفات السيف والرمح وكيف أنه مزج كل هذا بفناء الآله فورتان وكله حنان وندم وهذا الحنان يعيد إلينا موتيف زوجته الآلهة اردا وذلك التدم يعيد إلينا موتيف الفالكيرى وحروبها ولغدها الخليل - ومزج به غناء برونيلدا وفيه موتيف أمل الحب وموتيف سيجفريد ثم موتيف البعث ونهاية الآلهة أجمعين - كل هذا صاغه فاجنر فاخرج لنا منه معجزة من معجزات الفن وآية من آيات الموسيقى يخرج منها السامع مذهولاً دهشاً - وسنكتب بالتفصيل في مقالات أخرى عن فاجنر وموسيقاه - والآن فليبحث من غير محاباة ولا غر كاذب إن كان في مقدورنا تأليف اوبرات مصرية وتلحينها قوية تلحيناً يجعلها تضارع ما كتبه الفريون - فان لم نستطع فالتقل والترجمة بدون تصرف خير لنا من « مسخ » روايات خالدة مثل كرمين وعابدة وروميو وجريليت كما حدث في مصرفي عهد غير بعيد ولكن نقوم بهذه المحاولة لأبد لنا من شيئين هما المادة والصانع والمادة تناهى الشعر والموسيقى - أما الشعر فتحمده الله ان روثالفة من أغنى لغات العالم شعراً وكلما وقد أتى فيها الأقدمون والمحدثون بما يكتب الفخر ويغلد الذكر ويملأ النفوس أملاً ورجاء. وهذا شوق، أفصح الله طريقه، أثبت لنا فعلاً برواياته الخالدة إن الأمر ميسور وإن يكن مجهداً .

وأما الموسيقى فوسيقانا واسعة بل هي أوسع من أختها الغربية إذ أضافت إلى إصناف النغبات الموجودة عند الغربيين « دينير ويمول » ارباع النغبات فأوجدت بذلك سلماً غاية في الرقة والحنان ينقصها أن تهب وتظم وأن يوضع لها من قواعد السولفيج والمهارموني ما مجل من الموسيقى الغربية علماً وقفا منتظمين يسهلان ضبطها وقيادتها . كما يسهلان تعليمها وحفظها - ينقصها إدخال كل الآلات الموسيقية من نحاسية وخشبية وبعض الآلات الوترية التي تعطى للأوركستر الاجنبي مختلف الآلات



مركز الموسيقى

التي قبلها الأذن (١) فقط

وبذلك يعرف الطبعيون الصوت كما يأتي :-

الصوت - هو تلك الظاهرة الطبيعية التي يمكن إدراكها بواسطة حاسة السمع - وتتألف من اهتزاز في دقائق الأجسام صلبة كانت أو سائلة أو غازية ينقله إلى الأذن - ثم إلى المخ - تخرج ينشأ عن ذلك الاهتزاز في مادة أخرى كالهواء أو أي وسط آخر مرص

النفمة أو الصوت الموسيقي - النفمة أو الصوت الموسيقي عبارة عن صوت ترتاح لسماعه الصنعة له قيمة موسيقية يمكن تقديرها وينشأ عن اهتزازات منتظمة.

الدرجة - الدرجة هي الخاصية التي تميز بها الأذن بين النغرات الحادة والنغمات الغليظة ويقال للأولى إنها مرتفعة الدرجة ولثانية إنها منخفضة الدرجة.

وتتناسب درجة النفمة مع عدد الاهتزازات في الثانية فكلما زاد عددها ارتفعت درجة النفمة ، وكلما قل عددها انخفضت درجتها (٢)

الشدة - إذا حدث صوت في الهواء فإن التمرجات الصوتية تنتشر في الطبقات الهوائية المحيطة بمصدر الصوت من جميع الجهات على شكل كرات مركزها ذلك المصدر . وكلما بعدت المسافة عن مصدر الصوت ضعف تأثيره في الأذن ويقال حينئذ أن شدته أخذت في الضعاف . وتتناسب الشدة تناسباً عكسياً مع المسافة ويقال

«٢٢» اتفق علماء الموسيقى على انتخاب صوت معين من بين الأصوات الموسيقية ليكون مقياساً للدرجة وهذا الصوت يسمى دوتوله اتفق الأذن الأولى سنة ١٨٨٥ على أن عدد اهتزازات هذا الصوت ٢٦١ اهتزاز متوالية في الثانية في درجة حرارة ١٥ - وتكون بذلك نغمة لا = ٤٣٥. اهتزازة في الثانية

مبادئ الموسيقى النظرية

سننشر تباعاً في هذا المكان ،
دروساً متتالية في تعاليم التوتة للبتدئين

الدرس الأول

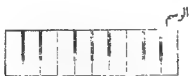
الموسيقى - الموسيقى لغة لفظ يوناني كان يطلق أولاً على آلهة الجمال ثم أطلق فيما بعد على آلهة الفنون الجميلة ، واصطلاحاً علم وفن مما . فالأول علم من العلوم الطبيعية المبنية على التواعد الرياضية ، ووظيفته ترتيب وتماقب الأصوات المختلفة في الدرجة المؤلفة المناسبة بحيث يتركب منها ألحان موسيقية . ثم القيام بما يلزم لصوغ تلك الألحان من موازين أو ضربات ، أو حليات تكسبها طلاقة ولذة عند سماعها وأما الثاني وهو الفن فينحصر في العرف بالآلات الموسيقية والفناء

للموسيقى أوزان زمنية تجعل اللحن جملاً متساوية في أزمنتها وإن اختلفت في أنماطها وهذا تكون الموسيقى من عنصرين جوهرين الصوت والزمن

علم الصوت - علم الصوت في عرف الطبيعيين موضوعه دراسة الأصوات عامة وما تتحدته من الاهتزازات في الأجسام المرنة ، وأما في عرف الموسيقيين فهو موضوعه دراسة الأصوات

«١٥» عدد الاهتزازات التي تمحركها الأذن تختلف ما بين ٣٨٠٠٠ - ٤٦٦ في الثانية الواسعة وتأتلف من تلك الاهتزازات مالا يحصر من الأصوات غير أن هذا العدد الكبير من الأصوات ليس كله أصواتاً موسيقية إذ لا تتسع الأذن منها إلا ما كان عدد اهتزازاتها محصوراً ما بين ٤٠٠ - ٤٠٠٠ في الثانية الواحدة «ومقداره لهذا لأصوات سبعة دواوين»

وألف الياء أصلح وسائل الإيضاح للمتدربين لمره
مواقع هذه النغمات وترتيبها بنسبة بعضها لبعض
فقد النغمات السبع دو ري مي الخ ترتب على
الياء من اليسار إلى اليمين بمعنى أن ري على يمين دو،
مي على يمين ري، فا على يمين مي وهكذا هو مبين في



مي ري دو سي لاصول فا مي ري دو
وتكرر تلك النغمات نفسها على الياء من اليسار إلى اليمين
أخذة في الازدياد في الحدة تدريجاً حتى تصل إلى
أحد نغمة يمكنه فيه، كما أننا إذا سرنا مع تلك النغمات
من اليمين إلى اليسار فإنها تأخذ دائماً في الازدياد في
الغلظ حتى تصل إلى أغلظ النغمات

ينبع

الصوت بالنسبة لشدة إما شديد أو رقيق
النوع - نوع الصوت عبارة عما يميزه من أصوات متحدة معه في
الدرجة فثلاً إذاً سمنا عدة أصوات درجاتها واحدة من
مصادر مختلفة أسمعها قد صدر من ياءو مثلاً والآخر من
عود والثالث من كانوال رابع من ناي والخامس من منق
فانه يمكن التمييز بينها بسهولة وبذلك يقال إن تلك الأصوات
مختلفة في النوع (أو مختلفة في اللون)

• • •

أسماء المقامات الأساسية - تركيب الموسيقى من سبع نغمات فقط تسمى
المقامات - الأساسية . وهي حسب الترتيب التصاعدي كالآتي :-
دو ري مي فا سول لا سي (١)
وتكرر تلك المقامات نفسها صعوداً أو هبوطاً في درجات مختلفة
من الحدة أو الغلظ مكونة في ذلك عدة طبقات موسيقية
مختلفة

اشتركوا
في مجلة

الموسيقى

مجلة المنزل والمدرسة

التربية الموسيقية

موسيقى الطفل

للأستاذ محمد محمد حبيب

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف



للمعاصرة وربما تسبب ذلك في إفساد الذهن وكذا الصفات
الأدبية باضماع الناحية الوجدانية من طبيعتها

لهذا لم يكن الغرض الأساسي من التربية الموسيقية في
رياض الأطفال موجهاً إلى إكساب معلومات أو تلقين حقائق
عن الموسيقى بقدر توجيهه إلى إيقاظ شعور الطفل بمفهوم الألحان
وانسجام إيقاعها وجمال تركيبها ودفقة تمثيلها عن مختلف
المواقف والمشاعر وذلك باستكثار غرار الطفل الكادحة
ومواجه الفينة المستمرة بطريقة مؤدية إلى حصول الطفل في
المستقبل على أدق إحساس بجمال الفن وروعته وإلى تزويده
بقدر من التجارب الموسيقية يتخذ أساساً لدراسة الموسيقى في
أدوار حياته القادمة.

إن لدى المعلم أو المربية في رياض الأطفال فرصة يجب
نهازها تلك أن قابلية كل طفل للتأثر بالأصوات والاحتفاظ
بأثرها تبلغ أقصى درجاتها في أطوار نموه الأولى لمرونة الجهاز
العصبي في ذلك الوقت وزيادة قابلية الخلايا العصبية للتأثر من
الوجهة الفسيولوجية ففي هذه المرحلة تتجلى عجة الطفل الغريزية
للإيقاع الموسيقي والألوان المختلفة لتوزيع الآلات بحيث إذا
شجع على الاصغاء إلى الموسيقى والتعجب عنها أو مسابرتها ببعض
الوسائل البسيطة كالخرجات الإيقاعية أو الألعاب الموسيقية أو
غناء الأناشيد أو العزف بالآلات الإيقاعية الخاصة بالأطفال

لقد قامت بيننا في هذه الأيام نهضة مباركة ترمي إلى إصلاح
التعليم بالمدراس المصرية ونشط أساتذة التربية في القيام بمهمة
ضد النظم التقليدية العتيقة التي يمتصها كانت العلوم والمعارف
تحدد في أدمغة الطلبة حشداً دون النظر إلى أثر هذه العلوم في
تكوينهم وفائدة تلك المعارف في مستقبل حياتهم العملية.

ولقد كان طبيعياً توجيه معظم تلك الحركة إلى دور الطفولة
والذي هو أساس تكوين المرء وإعداده لحياة مستقبلية والمناداة
بتمهيد غرائز الطفل النفسية وميوله الطبيعية وجعل تميئها وترقيتها
أساساً يبنى عليه كل ما يتعلق بأعداده لمختلف أطواره القادمة.
وبالرغم من تناول كثير من المواد الدراسية أمثلة لبيان
إمكان تزويد الأطفال بها بطرق مبنية على هذا الأساس فإن مادة
الموسيقى لم يكن لها حظ من هذه الحركة مع كونها أقرب إلى
الطفل من حيث علاقتها بفرائزه وميوله فضلاً عن اتصالها
بالنفس اتصالاً مباشراً وعلى قدر درجة إحكام هذا الاتصال أو
ضعفه يكون نصيب المرء من معاناة أو شقاء وذلك أهم ما نأثري
به تربية الطفل الحديثة.

قال دارون: لو قدر لي أن أحيي حيائي هذه مرة أخرى
لكنت رسمت لنفسى خطة قراءة شيء من الشعر والاصغاء إلى
شيء من الموسيقى مرة على الأقل في الأسبوع إذ من المحتمل أن
يكون في ذلك إحياء لما نخذ الآن من أجزاء المنع التي كان يمكن
لمحافظة على بقائها بالاستعمال. إن فقدان هذا النوع فقدان

يطلب أدائها دراية فنية كبيرة . ذلك هو تقليد صوت حركة القطار أثناء الجرى وتحريك الأيدي والأذرع حركة منتظمة ذات علاقة بحركة الأرجل حسب الوحدات الزمنية . أما المقاطع الفنية فهي متمشية مع أرباع الوحدات الزمنية هكذا :



من الغريب أنهم يوفون الثبرات الصوتية (Accents) حقها من القوة والضعف أو التوسط فيما بينها حسب مرتبة المقطع بالنسبة لموقعه في المقياس الزمني تماماً ومع هذا فهم لا يشعرون بأدنى صعوبة كما لو كانوا قد خلقوا متعلين قدراً كبيراً من أسرار الإيقاع الموسيقي .

نسوق هذه الأمثلة ، وغيرها كثير ، لا للأخذ بها أو الإشارة باتباعها ولكن لجرد الدلالة على مبلغ ما هو متوفر لدى الأطفال من الاستعداد الفطري والمحبة الغريزية للإيقاع الموسيقي وإمكان الاستفادة من ذلك إلى حد كبير جداً يمكن تصويره بالمقياس إلى ماسبق ذكره من الأمثلة بأن يقال إنه إذا كانت تلك الأمثلة وغيرها بعضاً مما يمكن حصول الطفل عليه من تلقاء نفسه دون تعلم أو إرشاد مقصود فما بالك بما يحصل عليه بمدمته تهمداً مقصوداً وهذا التهمد المقصود هو وظيفة الترية الموسيقية .

كالهفوف والمثلثات والطبول وبحوها كان ذلك أقوى باعث على التأكد من إمكان الاحتفاظ بذلك الميل الغريزي واطراد نموه ورفقه باطراد كبر الطفل في المستقبل .

وليس أدل على محبة الأطفال الغريزية لمسيرة الحان الموسيقى وإيقاعها وشدة تأثيرها من أن ذلك يتجلى في كثير من حركاتهم وألعابهم العادية في حياتهم اليومية عما ينقلونه عن يبتهم بمحض إختيارهم بما يتناسب مع بساطة طبيعتهم قترام يختارون من الموازين الموسيقية أبسطها كالميزان الثاني مثلاً متجلية فيه الوحدات الزمنية متبادلة القوة والضعف على الترتيب مصوغة في عبارات وألفاظ شكلية ولو كانت خلواً من المعنى كقولهم حادي بادي سيدي محمد البندادي ... الخ في لعبة الجديد المعروفة مع إتيانهم بإشارات من أيديهم إلى أسفل وإلى أعلى متفقة مع قوة المقاطع الفنية وضعفها على الترتيب هكذا :



الإنشيد العلم

نظم الأستاذ على الحارم
ألف اللحن ، أحمد خريت
وضع الحارموني محمد حبيب

مطبعة دار التبليغ العربي
وزارة المعارف لعمرة

مِصْرُ تَسْمُو بِ
فَتَوْقُ كُلِّ الدِّنَا

إِنْ جَرَى يَسْبِقُهُ النَّصْرُ الثَّبِينُ
حَاطَهُ الرَّحْمَنُ وَالرُّوحُ الْأَمِينُ

صَفَاةُ
مِنْ قَسَاوِرِ وَخَلُودِ

فَعَاةُ
مَلَأَتْ كُلَّ الْوُجُودِ

تَشْرَعُ مِصْرُ وَالذَّهْرُ غَلَامُ
عَسَلُهُ مَجْدُ وَنَحْوِ وَسَلَامُ

رُوحَنَا قَبْلَنَا
جَاءُ نَا

نَحْنُ أَشَدُّ الشُّرَى
وَهُوَ قَالِي الْأَجَمِ

نَحْنُ مِنْ عِزِّهِ
فِي ظِلَالِهِ التَّحَرَّمِ

الْعِلْمِ

الْقَلَمُ الْقَلَمُ رَمُوزُ مَجْدِ الْأُمَمِ
سَاطِعُ كَالضُّحَى صَاعِدُ الْوَقْتِ

—*—
أَوَّلُ فِي الدَّيَا مَا لَمْ يَكُنْ

قَلْبَنَا حَوَالَهُ خَافِي خَافِي

تَأْثِيرُ أَطْرَافِهِ فَوْقَ الدُّبَابِ
مِثْلُ نِيرِ زَفَى فِي الْأَقْوَطِ وَالْطَارِ

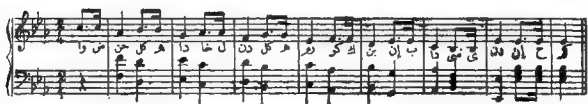
كَوْنِهِ مِنْ رِيَاضِي وَسَاءِ
تَنْجِيهِ مِنْ جَهَنَّمَ وَسَاءِ

تَشْرَعُ مِصْرُ وَالذَّهْرُ غَلَامُ
دَكَّةُ مَجْدُ وَنَحْوِ وَسَلَامُ

فَارْقُودُ وَالشُّرُودُ
وَالْقُدُودُ

وَأَضْحَى كَالْهَدَى خَالِدُ
كَوْكَبُ إِنْ بَدَا سِيدُ

الْقَلَمُ
إِنَّهُ مِزْنَا



في عالم الموسيقى

التي يجب أن يقوم بها المعهد لتخليد ذكرى أولئك الفنانين

الاجتماع السنوي للجمعية العمومية للمعهد

طبقاً للبادء ٢٢ من قانون المعهد ستجتمع الجمعية العمومية في الساعة السادسة بعد ظهر يوم الجمعة ١٧ من مايو الجاري للنظر في بعض الأعمال التي لديها وأهمها ما يأتي :

التصديق على الحساب الختامي للسنة الماضية والنظر في مشروع الميزانية للسنة الحالية

التقارير الفنية والإدارية والمالية عن هذه السنة

امتحانات الفرع المدرسي

ستبدأ امتحانات مدرسة المعهد يوم السبت ٢٢ من يونيو القادم وبعد الانتهاء منه تبدأ العطلة الصيفية .

الى ولادة العمود

حماية الموسيقيين

جمادى في أنبالبنان أن دار الأتداب منعت الموسيقيين الأجانب الذين يأتون إلى البلاد دون عقد اتفاقية مع أصحاب المسارح لمراحة الموسيقيين الوطنيين من دخول البلدان المشمولة بالأتداب (الأهرام في ٦ مايو سنة ١٩٣٥)

وإن كان في الأرض موسيقيون أحق بهذه الحماية وأجدر فهم موسيقيومصر الذين يعانون المشقة ويلغون الجهد في سد فقرتهم وسط هذا الزحام الموسيقي المتلاطم

وأكبر الظن أن ولاية الأمر سيحلون هذا الموضوع من رعايتهم مكاناً يضمن الخير وينعم الضرر

في المراسم

مباريات المدارس الثانوية

أقامت وزارة المعارف العمومية المباراة السوية بين الفرق الموسيقية للدارس الثانوية للبنين بالقاهرة وكانت مدرسة فزاد الأولى هي الأولى في تلك المباراة فاستحقت الكأس الفضية المخصصة لهذه المباراة وقد تلقت المدرسة كتاباً كريماً من معالي وزير المعارف تقدير لما تبذله وحضرة ناظرها في سبيل انهاض فن الموسيقى .

الموسيقى الشرقية

في الجامعة المصرية بالقدس

أنشأت الجامعة العربية بيت المقدس قسماً لتدريس الموسيقى الشرقية بها أسندت رئاسته وإدارته إلى العالم الموسيقي المعروف الدكتور روبرت لاخمان الألماني

وقد جهز هذا القسم بأحدث معدات التسجيلات الموسيقية ما يسجل منها داخل دار الجامعة ، وما يسجل في المناطق المجاورة والبلاد المتاخمة

وأما لتفتيط بانشاء هذا القسم ونهجه الجامعة بتوفيقها في إسناد ادارته إلى زميلنا الجليل الدكتور لاخمان الذي ترجموا أن يبلغ به الشأو البعيد والغاية القصوى من العلم والفن كما اتنازح به بما قد ينشأ بيننا وبين هذا القسم من الروابط الفنية التي يتجلى أثرها في نهضة الموسيقى الشرقية

رؤيى الموسيقى

من أخبار البريد الأوربي الأخير أن جناب البروفسور فريتر جيزا الأستاذ بالمدرسة العليا للهندسة والفنون باستوخمات بألمانيا توصل إلى اختراع يظهر كيفية التأثير النفسى بالموسيقى وتأثر الافراد المختلفة عند سماع موسيقى معين أو نوع خاص من أنواع الموسيقى ورؤيى أشكال هندسية تتم عن هذه التأثيرات بالعين .

أخبار المعمر

تخليد ذكرى الفنانين

فكر المعهد الملكي للموسيقى العربية من قديم في احياء ذكرى رجال الفن القدماء أمثال المرحوم عبده الحامولي وغيره ولكنه ينتظر الفرص المناسبة لتحقيق هذا الغرض

ولما كان تحقيق غرض المعهد لا يتوافر من طريق إقامة حفلة ولقاء خطب بل من طريق عمل دامى دائم التخليد

ولما كان هذا الأمر يستدعى وقتاً غير قصير ومجهودات غير يسيرة فلذلك قرر المجلس تأليف لجنة من حضرات رئيس المعهد والوكيل الإداري وحسن بك نبيه المصري والدكتور محمود احمد الحفنى لدرس هذه المسألة وتقديم مشروع بيان الأعمال



مساء: موسيقى - مفى وآلات - الأستاذ صالح عبد الحى
قانون منفرد - مصطفى بك رضا

السبت ١٨ مايو ١٩٣٥

صباحاً: موسيقى الخاسى الشرق
اوركسترا محمد حسن الشجاعى و شريط ماركونى
المسجل.

مساء: موسيقى فرقة هواة القاهرة الشرق
اوركسترا محمد حسين الشجاعى ، شريط ماركونى
المسجل.

عود منفرد - رياض السنباطى
مفنى وآلات - ابراهيم عثمان، شريط ماركونى المسجل.

الأحد ١٩ مايو ١٩٣٥

صباحاً: فرقة بلوك الجفر بقيادة الصول عامر غزال
مساء: مفنى وآلات - صالح عبد الحى ، شريط ماركونى
المسجل.

موسيقى يدوية - محمد عبد العال وفرقة
قانون منفرد - مصطفى بك رضا ، شريط ماركونى
المسجل.

الاثنين ٢٠ مايو ١٩٣٥

صباحاً: أركسترا - حسن أبو زيد
موسيقى فرقة بلوك الجفر ، شريط ماركونى المسجل.

مساء: موسيقى - ثناء اللبى ، هارمونيم وفولانسيل،

موسيقى - مفنى وآلات - الأذنة أم كلثوم

يانو منفرد - مدحت عاصم

الثلاثاء ٢١ مايو ١٩٣٥

صباحاً: مفنى وآلات - احمد عبد القادر

كان منفرد - فاضل شوا

ليس القرض من هذا الباب أن تقتصر فيه على نشر برامج
الإذاعة ما يتعلق به من تطريب مفنى، أو عرف غازف وبإلى ذلك
عما تحتويه البرامج وتشتمل عليه المناهج.
وإنما قصدنا فيه إلى أن يجعله غربالاً للذيعين يتدرج منه
الفن ويثبت الفين مؤدياً إلى كل حقه من النصح والارشاد والتناء
والتشجيع.

فهو لذلك باب نقد ، نذكر فيه المادح خالصة طاهرة ، وننبه
فيه إلى الناقص في عفة وإخلاص .

ذلك بأن للإذاعة تأثيراً إيجابياً ظاهر الخطر في توجيه
الموسيقى ، فان لم يلاحظ فيها استواء الطرق المؤدية إلى تربية
الذوق الفنى تربية صحيحة سليمة ، فشا في الشعب قسم الذوق الفنى ،
واشتدت علته واستمعى على المسالين من مختلف الهيئات
شفاؤه وبرؤه .

هذا وجه عناية المجلة بهذا الباب وهي عناية خالصة لله
والوطن ولذلك فقد وكأت إلى فريق من أهل الرأى الزيه
مواالها بقدايتهم عن الإذاعة مدحاً وقداً
وسيرى القراء فيما يتوالى من الأعداد المقبلة إن شاء الله
أولى ثمرات هذا الباب، بما عاها نام عليه، في صورة من النقد
الرصين والله ولى العاملين .

برنامج الإذاعة المصرية

من ١٦ إلى ٣١ مايو سنة ١٩٣٥

الخميس ١٦ مايو ١٩٣٥

صباحاً: مفنى وآلات - الشيخة سكتة حسن ، شريط ماركونى
المسجل.

مساء: مفنى وآلات ابراهيم افندى عثمان

منولوجات فكاهية - اسماعيل افندى يس

الجمعة ١٧ مايو ١٩٣٥

صباحاً: موسيقى - اوركسترا الأستاذ محمد حسن الشجاعى

أوركسترا حسن أبو زيد « شريط ماركوني المسجل »
 مفتي وآلات - محمد صادق
 مساء .. فرقة الراديو الشرقية بقيادة عزيز صادق
 الأربعاء ٢٢ مايو ١٩٣٥
 صباحاً ؛ رباعي العقاد ويكن منفرد من اسماعيلين العقاد
 ثنائي اللثي « شريط ماركوني المسجل »
 مساء : فرقة بلوك الخضر « شريط ماركوني المسجل »
 مفتي وآلات : الأناصة نجمة على
 منولوجات فكاهية : حسن صالح
 الخميس ٢٣ مايو ١٩٣٥
 صباحاً : أوركسترا حسن أبو زيد « شريط ماركوني المسجل »
 مفتي وآلات - أحمد عبد القادر « شريط ماركوني المسجل »
 فرقة الراديو الشرقية بقيادة عزيز صادق « شريط
 ماركوني المسجل »
 مساء : موسيقى - مفتي وآلات . عزيز عثمان
 منولوجات فكاهية : محمد عثمان
 الجمعة ٢٤ مايو ١٩٣٥
 صباحاً : موسيقى . مفتي وآلات . محمد صادق « شريط
 ماركوني المسجل »
 عود منفرد : رياض السنباطي
 مساء : مفتي وآلات : صالح عبد الحلي
 قانون منفرد . كامل إبراهيم .
 السبت ٢٥ مايو ١٩٣٥
 صباحاً : الغانمي الشرق
 مفتي وآلات : الأناصة نجمة على « شريط ماركوني
 المسجل »
 مساء : موسيقى . فريق هواة القاهرة الشرق .
 مفتي وآلات . إبراهيم عثمان
 رباعي العقاد « شريط ماركوني المسجل »
 الأحد ٢٦ مايو ١٩٣٥
 صباحاً : سيد مصطفي وكورس
 يانوس منفرد : الأناصة قنطرة محمود
 مساء : رباعي العقاد « شريط ماركوني المسجل »
 مفتي وآلات حسن الملواني

الأثنين ٢٧ مايو ١٩٣٥
 صباحاً - أوركسترا حسن أبو زيد
 مفتي وآلات . عزيز عثمان « شريط ماركوني المسجل »
 مساء موسيقى : فرقة الأستاذ عبد الرحيم محمد بالمهدد الملكي
 للموسيقى العربية
 مفتي وآلات : الأناصة أم كلثوم
 يانوس وكان . مدحت عاصم وفاضل شوا
 الثلاثاء ٢٨ مايو ١٩٣٥
 صباحاً - أوركسترا العاصفة
 مفتي وآلات . أحمد عبد القادر « شريط ماركوني
 المسجل »
 مساء مفتي وآلات . صالح عبد الحلي « شريط ماركوني المسجل »
 فرقة الراديو الشرقية بقيادة عزيز صادق
 قانون منفرد : كامل أفندي إبراهيم « شريط ماركوني
 المسجل »
 مفتي وآلات . الأناصة نجمة على « شريط ماركوني المسجل »
 الأربعاء ٢٩ مايو ١٩٣٥
 صباحاً - رباعي العقاد
 مفتي وآلات . عزيز عثمان « شريط ماركوني المسجل »
 مساء أوركسترا حسن أبو زيد « شريط ماركوني المسجل »
 مفتي وآلات . محمود صبح
 منولوجات فكاهية . حسن صالح
 الخميس ٣٠ مايو ١٩٣٥
 صباحاً - موسيقى مفتي وآلات . أحمد عبد القادر « شريط ماركوني
 المسجل »
 سيد مصطفي وكورس « شريط ماركوني المسجل »
 الجمعة ٣١ مايو ١٩٣٥
 الذكرى السنوية الأولى لانتاح محطة الإذاعة الإلسليكية
 الحكومية .
 صباحاً : حفلة موسيقية . قانون مصطفي بك رضا .. يانوس . مدحت
 عاصم وكان . فاضل شوا
 موسيقى مدرسة البوليس بقيادة الملازم الثاني محمد
 صديق أفندي
 مساء مفتي وآلات . صالح عبد الحلي
 منولوجات فكاهية . محمد عبد القدوس
 مفتي وآلات الأناصة أم كلثوم .

رواية المجلة



موزارت

M O Z A R T

الأول - أنعم أهل فينا مولانا ونشأه

والثاني - أن أسرته مازال ذات صلة وثيقة العرى بأهل فينا
هو لغير العاملين بديم التودد لم وبحسن فيهم الملاسة والعشرة
أما اتباعه وعاصته المقربين إليه فكانوا يذكرون معنى الصمت
ويجيدون وسائل التكتم

لكن احتفال هذا العام قاق سوابقه وتميز عنها فقد كان الأمير
يفتني يوما حفلات الرقص واللبو، ولا يتسع وقته لتلبية الداعين
جميعا وزيارتهم فكان يلي دعوة ماتتطلب إليهم نفسه من الصعب
والخلفان فيزورهم في ركب يتجلى فيه مظاهر الأبهة والظلمة اللاتئين
بمقام إمارة غنية كسالمبورج فكان ينقل في شوارع فينا ويحترق
طرافها في عربة المحسومة المزخرفة بالذهب والوواج، مرتديا ثيابا
حريرية مزركشة بالذهب والتصب ويكسو المحوذى والسواس ملابس
مذهبة ليهر اظفار مشاهديه في مروره وطوافه

واليوم تستول الدهشة على أهل فينا وينسلكم المعجب !! ذلك
بأن حاشية البلاط بأكليها، وكذلك فرقة الأمانة الموسيقية
سيحضرهم إليهم رشيما مهما بلغت النفقات والتكاليف، وسيحشرون
جميعا في السراى في أبهة تدرى لها عظمة قصر القيصر

أصبح الأمير الطمران يمتشي في حجرة أعماله، هو رجل
طويل القامة، ذو عينتين بخلارين يشمان يبريق الجذ والمزم، ميب
النظر لا يستطيع من براه مرة أن ينسى هيته ووقاره، تدفق الفافله
حكمة، ومعاينة سموا، حسن الالتقاء مع صلف، لا يسعج لمه وسبه
إن يقربوا إليه أو يقتربوا منه فاضربوا له الحقتوالكرامة

كان كرفال سنة ١٧٨١ مهجا غاية في البهجة، مسرا آية
في السرور، مرحا باه في المرح، حفلت له مدينة فينا ونطقت أشه شي،
نشاب طروب نال منه السرور كل مثال

وكان الأمير هير وبهوس، مطران سالمبورج ووالها يقيم إذ
ذلك في العاصحة يتأهب، كفاذته كل عام، منذ تولى حكم سالمبورج
وكان يحكمها المطران في ذلك العصر، تقضاه خمسة عشر يوما تجرد
فيها من عبء الحكم وتقاليد السلطان، ويتحلل من قيد الوظيفة وتكاليفها
فيشاطر أول فينا سرورهم الكرفالي ويشترك في دعاتهم وفنازجهم
ورقصاتهم المقتنة والسافرة ومواكبهم وحفلاتهم التي تجمع ملاذ
الحياة زاهية زاهرة

هناك يتعلم هذا المطران الأمير عن غيبه فطرات القوة والشدّة التي
يلق بها الناس طوال العام ويضع عليها قناعا حريريا ملونا يشع
عن الرأفة والحنان

كانت أساسع الكرفال في فينا، مليئة بالحركة والمشاغل،
وكانت بطبيعة الحال تستعد وقتا المطران الأمير، فقد كان يتلقى طوال
اليوم دعوات شخصية وكتاية من أكابر أشراف فينا في مختلف الأعمار
كان لا بد للأمير من قبول جل هذه الدعوات أو كلها ولكن في
شئ من الاعتدال، تخرج فيه نفسه ولا يخرج به عن المألوف،

وكان يحفز له هذا المرح والتبسط فيه مع الناس عاملان
لا يستطيع أن يتفك منها

قرر استحضارهم جميعا الى فينا على اجل وظل يناجي نفسه قائلا
وماذا بهم أن كان أمر أفراد الفرقة في اجازة الآن ؟ - ذلك
الشاب الماهر سأكتب له في البريد القادم استدعيه ليوافينا بيئنا سريعا
هذا الشاب قد استوفى - خطه من الكسل والبلادة ورياسة الفرقة ؟
من السهل استادعها الى برونيق اول عازف على الكيان ..

«*بيانو هوفمان*»

Hofmann



أشهر ماركات البيانو

مائة لآصناع ما كتمن الدرجة الأولى

صنع خصيصاً للقطر المصري

شاهدوه بمجلات

عزيز بولس

مصر . شارع ابراهيم باشا ٧٣ تلفون ٥٦١١٤
الاسكندرية . شارع فواد الاول ١٨ تلفون ٧٣٠٥

تسهيلات عظيمة بالدفع لآتزام

لأزعاج في ان حزم هذا الرجل النافذ، وعزمه الماضي، وقوته
العولاذية، كل اولئك كان من الزم مايظم للسيطرة على الادارة العليا
لأوقاف السبورج الدينية فقد كانت هذه الادارة على عهد المطران السابق
محتلة معمله فتطرق الفساد اليها وتمضى في تواجها فزاد الاعمال وعمت
المفاسد وانتشرت المعاصي وكانت اموال الكنيسة تبغثر في سرف
وزرق، والكنيسة يبرحون ماشامت لهم اموالهم . لايزلون على نظام
ولا يتخضعون لناموس

ولقد حدث حين جرى انتخاب المطران ، أن فاز هيرونيوس
بعد أن لاق المشقة والفنت والارهاق من احزاب التساهل الذين
يفترون من الانظمة ولا يميلون إلا الى اشباع شهواتهم من ملاذ الحياه
ومناعبها على اختلاف انواعها . فلم يكذبوا مقعده من الحكم والسلطان
حتى شرع في الاصلاح وشدد في مراعاة الانظمة واتباع التقاليد
وأبطل الحفلات والولائم اليومية التي كانت تلام غير مناسبة وقصرها
على حفلات استقبال الامراء والبيات العاليه

اما الكنيسة والتساوسه الذين التفت نفوسهم للبر والفرار . فقد
أغضوا لهم في المدينة منازل عاتليه ينهون فيها أوفر قسط من مشتبى
نفوسهم في سكينة وأمن من عين المراقبه . فاصدر المطران الأمر اليهم
اوامره بانهم يهجروا تلك البيوت التي لا يذكرونها في اسم الله الى الكنائس
والاديره التي توافق جليلهم وتلائم طبيعتهم

ثم أمر بالحكم فاقصع عدهم . واستخدم مآثر من منهم في صناعة
الالبان على أن يلجوا داعي الحزم اذا دعت الحال في الحفلات الرسميه
الكبرى وأمر الأزيد وقت الصلوات على ساعة اقتصادا في الشموع
سواء في حفلات الصلاة العاديه أو صلاة النصر أو صلاة الاعياد أو
حفلات التابن للظواهر وكذلك أقصعت إرادته أن تقصر فرقة الاماره
الموسيقيه من عزفها وأن يراعى المؤلفون الموسيقيون ما يفتق مع هذه
الحاله الجديده . بل لقد كانت تحدته نفسه أن يجرّد الموسيقيين أو أن
يقذف بهم الى الجحيم لولا أنه لا يخلو منهم بلاط في اوروبا : وأن
البلاط الذي لا يشد حاجه للموسيقى من البلاط المدني تماما للشمائر
الدينيه ؛ وما كان في مقدوره أن يشذ عن التقاليد المتبعة

والآن تهجس في المطران خواطره ، ما الذي يهتبه هؤلاء الاثاري
الموسيقيون في غيبته ؛ أولئك قوم مستهترون لا ينظفون عن الشراب
يقضون يومهم في السكر فطعمهم الآن يتفنون من حائل لانه حتى يطوفوا
بحانات السبورج مرتعين ، فان هذه الشرمة التي عاملها بالمدفة غايه الشدة
وأخذها بالشف الباغ العف لم تده عن مصية أو تنقطع عن مفسدة .
كذلك كانت تسول للمطران نفسه وكذلك كان يشقى في صدره

- خطابان يرسلان بالبريد السريع . أقام ؟ بلغ السيد
رئيس التشريعات أني أريد أن أتحدث إليه
إنني الخادم وخرج
كانت حاشية الأمير مؤلف من رجال أشداء ، عريضي المناكب ،
معتولى السواعد ، تملو مظاهرهم المهابة والروع كلم من خلس أبناء
السورج

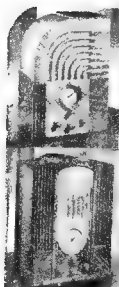
وقد تخلق هذا المطان الأمير الذي نشأ وشب على الرعاية باخلاق
معاشره فأصبح مثلم بل أشد منهم خشونة وغلظا حتى لقد كان لا
يتصف أن يكيل الشتم والسباب إلى أي حوذي لأوى الأسباب
كانت أذن حاشية بلاط السورج تمثل صورة من صور المطان

هذا يوم من أيام فرائر ينتشر ضبابه ويسود ظلامه والأمير
جالس إلى مكتبه يقرع ناقوس القضي فيهرع إليه خادمه الخاص
إنجل باوريد - في خطراته الواسعة وهو قروى من ديسد البورج
- مولاي

- أشعل النور
فأسرع الخادم وأضاء الشموع ثم حي سيده - عم مساء مولاي -
وكانت هذه عادة الخدم إذا أضاءوا النور في حضرة أسيادهم في ذلك
النصر

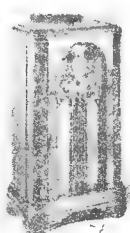
خرج الخادم وشرع المطان يكتب ويسمع أزيز قله حتى إذا
أشبه من رسائل غفها و نادى إنجل طلبه مسرعا فقلوه الرسائل وقال

راديو زنيت



زنيت

وكيل ماهر
عمانويل كوكينوس
وشركاه
٢٦ شارع فؤاد الأول بمصر
٤٠٢٢٥
تليفون ١١١١٦



راديو

قل شراء راديو جربوا

راديو زنيت

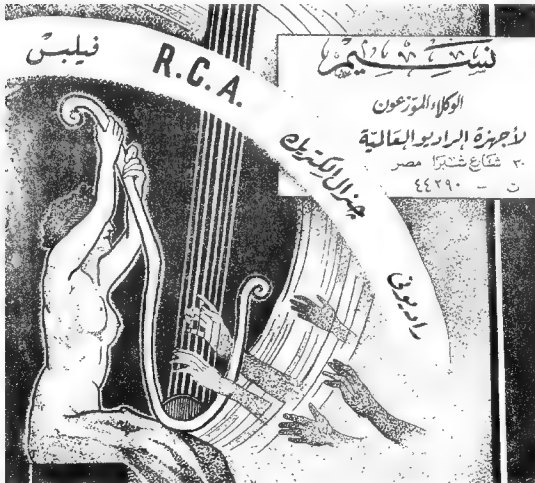
الماركة العالمية الشهيرة
دقة في الصنع - وصفاء في
الصوت . موجة قصيرة
ومتوسطة وطويلة

- ذلك ما أتركه لك ياسيد جراف . إنما يجب أن يقيموا بحوارنا في
هذا البيت الأثافي
- ستحتاج ، يا مولاي ، إلى إستئجار أماكن أخرى تقي بحاجة
السكنى

- تصرف خير ما تصرف الرجل الثليل .. والآن . هل وصلت
إليك أخبار من رئيس فرقنا الموسيقية
- يقال أنه موجود في مونيخ ، يا مولاي . وقد لاقتدروا بته الأوبرا
تجاحتاً بأهراق دار الأوبرا

غرية غير مألوفة ، لا يستنى منها لجراف أركو رئيس التشريفات التى
حضر لقابلة المطران فهو رجل بادن ، ثميل الحركة أطول من المطران
قائمة ، فان المطران على طوله لا يبلغ إلا إلى كفتيه
بادر الأمير رئيس التشريفات قائلاً

- جراف ، لقد قررت الإقامة في فينا بضعة أسابيع أخرى ولهذا
كثبت اليوم إلى سالسبورج أستدعى جميع الحاشية ورجال البلاط
- مولاي صاحب السمو والنبالة ! أأمر باستدعائهم بقتة ؟ هذه
مفاجأة ! أين تعد لهم محال إقامتهم ؟



ولا يقوم بالفرض، وفوق ذلك ينقصنا أيضا جمهور يفهم الفن وعقدته
ويبحث التشجيع في نفس المؤلفين والممثلين والمشائين على السواء
- أي عزيزي الجراف - ليس من قدرك أن تنسبني إلى التصور في
فهم الفن

- عفواً يا مولاي، ما خطر ببال هذا وإنما الجمهور الجمهور يا مولاي
- أي جمهور ٩١ مالنا وللجمهور - هذا الرجل غادى يتقاضى مرتبه
نما أجرتة عليه من الوظيفة، فأول واجباته أن يرضيني أولاً وآخرأ
ولقد مهدت له سبيل هذا الأرضاء باستدعائه إلى فينا يتبع

- أعلم ذلك، وأعلم أنه عبقري ولكنه عنيد. لماذا لا يعود إلى وطنه؟
أراه يتشمس دائماً بتجديد إجازته، ويبدل مجرده وقته لغير أهله وبلاده
فلا يتسع وقته لأميره ووطنه

- يعلم مولاي أن الحياة عندنا في السليورج تتطلب القليل، وهذا
الشباب يطمع في الكثير - ولا ينبغي عن صاحب السمو والنبالة أن
إخراج رواية أوبرا يتطلب أولاً وقبل كل شيء مسرماً بمجهزاً بالآلات
والمناظر والملابس المسرحية وما يتبع ذلك من مستلزمات التمثيل،
ونحن ينقصنا هذا المسرح، والتأثيرو الذي لدينا في هليون لا يفي بالحاجة

راديو تلفونكن

TELEFUNKEN

تجدوه بمحلات
عند بولانس

مصر

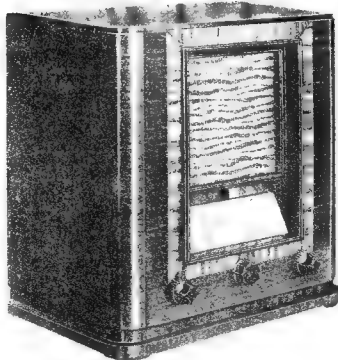
شارع ابراهيم باشا ٧٣

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

شارع فؤاد الأول ١٨

تلفون ٢٣٠٥



ذوالشهرة

العالمية

الذي قرره

الحكومة

الامانية لاذاعة

قراراتها

تسميات عظيمة وبالتقسيط

سماعی نهاوندیوسف باشا

من بحال العهد

الراست

اصول اقصای سماعی

اول از سماع

1

2

3

4

من بحال العهد

بشرف نهاوند عثمان بك

من بحال المقام

اراست

اصول دوری کبیر

7

8

2

M
A
I
S
O
N

مَحَلَّاتُ بُورْزَنْخ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٣٧

بناح إبراهيم باشا رقم ٢٠ بمصر تلفرافيا بورزناخ بمصر

تليفون ٤٢٤٦٦

متجرو وشه صناعة تصليح وتجديرة كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها
متعدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

20 Rue IBRAHIM PACHA - Le Caira

PIANOS, MUSIQUE, INSTRUMENTS & ACCESSOIRES EXPOS

المستودع الوحيد

بمصر

للكنبجات الثمينة

من صناعة اليد



وكلاء أشهر معامل

البيانو الألمانية

من صناعة برلين

مبيع أوتار لجميع الآلات الموسيقية بالجملة

جميع النشرات الموسيقية بخصم ٣٠ في المائة



RAOUF YAKTÂ BEY

décédé le 15 Janvier 1935

Le monde musical arabe vient d'être cruellement éprouvé; il vient de perdre un de ses meilleurs maîtres. Nous perdons en lui le plus zélé partisan de la création de cette revue et nous sommes d'autant plus émus qu'il nous incombe, déjà dans ce premier

numéro; le douloureux devoir de nous incliner devant la mémoire de cet ami de la première heure.

Raouf Yaktâ Bey avait été membre du Congrès de musique arabe de 1932 et il était président de la Commission des modes, rythmes et composition. Il y avait chaleureusement plaidé la cause de la musique arabe et insisté pour qu'on lui conservât son caractère original. Il y avait aussi suggéré l'idée de la fondation au Caire d'une académie musicale qui réunirait les savants les plus compétents en matière de musique orientale et en serait un centre d'étude et d'enseignement. C'était une belle profession de foi en nos destinées musicales et un hommage délicat rendu à notre pays.

Il avait consacré une bonne partie de son activité aux recherches théoriques sur la musique orientale, et c'est à lui qu'on attribue l'échelle musicale employée actuellement dans la musique turque. On lui doit aussi la rubrique concernant la musique orientale et ses grands hommes dans l'Encyclopédie de Lavignac.

Ses ouvrages "Les Théories de la Musique Orientale" et les "Maîtres de la Composition" étaient très estimés et très recherchés. Il laisse inachevé un grand ouvrage sur l'histoire de la Musique Orientale, qui fait actuellement l'objet de moins tout particuliers de la part du Conservatoire turc dont il était à la fois un bienfaiteur, un dirigeant et un réformateur.

En dehors de ses travaux théoriques sur la musique, il était encore un des meilleurs joueurs de nay de son temps.

Il est mort avant d'avoir vu se réaliser son vœu d'une revue de musique arabe, mais nous ne l'oublierons pas ici, et son souvenir continuera à y vivre et à y rayonner

comme officiel de l'Institut pédagogique pour jeunes filles.

Le Ministère de l'Instruction Publique vient de décider la fondation d'une nouvelle école analogue aux écoles supérieures de musique (hochschule) dans le but de former des spécialistes de l'enseignement.

Cet exposé montre assez bien les progrès continus

que la musique fait en Egypte depuis ses modestes débuts dans les jardins d'enfants jusqu'au Conservatoire.

Dans sa renaissance musicale, l'Egypte moderne cherche à réaliser la double ambition de faire revivre l'antique et haute culture musicale des Abassides et Andalous par des méthodes d'enseignement les plus modernes.

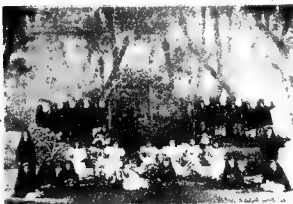
A ce degré, l'essentiel est de n'enseigner aux élèves que ce qui convient à leur âge : parmi les chants, les "jeux avec chants", les éléments d'histoire de la musique et en matière d'improvisation et de théorie de la musique.

Etant donné les différences considérables dans les aptitudes des élèves et que l'enseignement de la musique est obligatoire, force est bien de se limiter à n'enseigner que les principaux "makamats" (modes) et "ikats" (mesures) pour ne pas s'exposer à ce que l'enseignement dépasse le niveau moyen des classes. Ain-

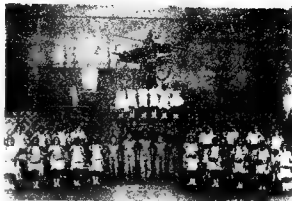


UN GROUPE D'ENFANTS D'UN KINDERGARTEN

si les élèves ne sont aucunement rebutés par des difficultés et, au contraire, finissent par trouver à cet enseignement un véritable agrément. Les Makamats et ikats (non-compris dans ce programme) sont enseignés dans les conservatoires, aux élèves qui se destinent à la profession musicale.



ENFANTS D'UNE ÉCOLE PRIMAIRE CHANTANT DES CHANSONS PAYSANNES



UN GROUPE CHANTANT UN CHANT D'ADIEU

Bien que l'enseignement instrumental se donne en dehors des heures de classe officielles et généralement à domicile l'école ne s'en désintéresse cependant point. Des musiciens recrutés parmi les élèves forment des orchestres d'amateurs qui se produisent à l'occasion de chaque fête scolaire.

Lors du dernier concert, donné par les écoles, à l'Opéra Royal du Caire, plus de 600 garçons et jeunes



UN GROUPE DE PETITES MUSICIENNES D'UNE ÉCOLE PRIMAIRE

filles chantent en chœur "jouant" du oud, du xylophone et d'autres instruments.

Dans les écoles secondaires de garçons et de jeunes filles, les orchestres d'amateurs rivalisent de zèle dans l'exécution de morceaux d'ensemble. Et, pour entretenir cette saine émulation, le Ministère de l'Instruction Publique organise, chaque année, des concours qu'il dote de prix.

La musique fait aussi partie intégrante du prog-

musique est nécessaire à l'une culture complète de l'individu. C'est pourquoi, elle lui fait une place si importante dans l'éducation de sa jeunesse.

Convaincu de l'importance de cet art le Gouvernement Égyptien créa, au sein du Ministère de l'Instruction publique, une section spéciale chargée de l'éducation musicale du pays.

Egalement soucieux de développer la culture musicale de la jeunesse, le Ministère de l'Instruction Publique exigea la formation, lors du Congrès de Musique Arabe en 1932, d'une commission d'enseignement composée de savants appartenant aux plus grandes universités du monde.

Elle fut chargée d'étudier toutes les questions susceptibles d'apporter des éléments nouveaux au développement de la musique arabe ou égyptienne et de faire un rapport sur les méthodes d'enseignement basées sur les plus récentes découvertes scientifiques.



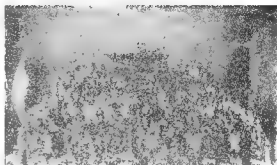
UN ORCHESTRE D'ENFANTS

En peu d'années, l'enseignement musical fut rendu obligatoire dans plusieurs écoles pour s'étendre ensuite aux "Kindergärten" aux écoles élémentaires, primaires et secondaires (garçons et filles).

Aujourd'hui, il s'est généralisé à toute l'Égypte et à tous les degrés de l'enseignement: on enseigne la musique classique.

Dans les écoles supérieures, techniques et même à l'université, l'étude de la musique se continue grâce aux orchestres d'amateurs. Un programme spécial est conçu pour chaque degré d'enseignement.

Bien que la plus grande liberté soit laissée aux professeurs, ils doivent, néanmoins, se conformer aux directives et aux programmes adoptés par le Ministère.

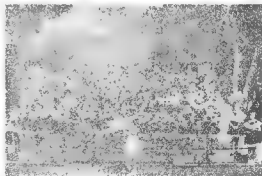


UN CŒUR DES "PETITS ENFANTS"

Dans les jardins d'enfants, l'enseignement musical sert à associer les élèves à des "jeux avec paroles" à des "chants" pendant le travail et les récréations. On s'y attache particulièrement à l'écoute de mélodies solides sur ces questions si essentielles de la musique: notation de l'oreille, phrasique, mémoire, stratégie, improvisation, perception de l'observation et de l'écoute, rythme, et pour donner à cet enseignement une forme pratique, on groupe les enfants, en petits groupes, pour leur faire exécuter des morceaux d'ensemble.

Le système "Folk-solo" est une méthode employée exclusivement dans les "Kindergärten".

Dans les écoles primaires de garçons et de filles, on utilise la théorie de la musique et l'écoute, ainsi que les chants, d'après la méthode courante.

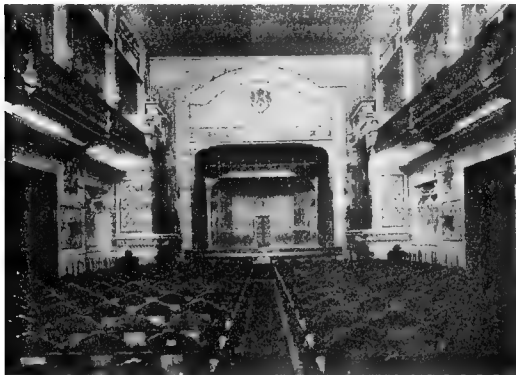


UN GROUPE DE MUSICIENS D'UN KINDERGARTEN

sous le haut patronage de S.M. le Roi sous la surveillance technique et financière du Ministère de l'Instruction Publique et dirigé par un comité d'éminentes personnalités. Cette revue en est l'organe. A l'intérieur de cet institut, une salle de concert artistiquement décorée de fines arabesques réalise les conditions les

porte : l'étude de la théorie de la musique (arabe et occidentale) la composition ; l'histoire de la musique la pédagogie de la musique et la science des instruments de musique.

La partie pratique comprend l'étude du solfège, du chant, et l'exécution instrumentale basée surtout



plus parfaites d'acoustique. Il est en outre doté d'une bibliothèque très intéressante.

Son ambition est de former une élite de musiciens sincèrement épris des beautés de leur art, entraînés à tous les raffinements de sa technique et sur lesquels la musique égyptienne pourra compter pour l'enrichir et la défendre, au besoin, contre tout envahissement, particulièrement contre celui de la chansonnette vulgaire.

L'objet visé par l'institut est double : former d'abord des professeurs et ensuite des virtuoses.

Son programme est basé sur des méthodes d'enseignement les plus récentes.

La partie théorique de cet enseignement com-

porte le jeu des instruments à cordes les plus propres à rendre les intervalles arabes.

Les principaux instruments employés sont : l'oud, le kanoun, le santur, le tunbour, le rebab, des instruments à archets et même l'antique et traditionnel nay.

Un cours spécial y est aussi donné pour l'étude des rythmes orientaux sur le rok (dû).

Il n'est pas besoin d'insister sur la valeur d'un enseignement qui est donné par des maîtres les plus compétents d'Egypte. Tous également amicaux du feu sacré, professeurs et élèves font de l'Institut une sorte de temple de la musique.

L'Egypte moderne reconnaît actuellement combien la

science de son individualité et pour l'exprimer se créa un art essentiellement personnel.

Sous le règne d'Ismaïl Pacha, les mélodies égyptiennes se substituèrent définitivement à celles jouées jusqu'alors par les fanfares militaires.

Elles s'adressaient à tous et parlaient à tous les coeurs. Les Égyptiens y goûtèrent un plaisir intense et ce n'est pas sans émotion ni légitime fierté qu'ils assistaient au bel essor de leur propre musique.

Généreux promoteur et ami des grandes choses, S.M. le Roi Fouad Ier. lui donna, dès son avènement, des gages certains de réussite. L'Égypte moderne réalisa, sous son

règne, le rêve longtemps caressé de voir la musique élevée au noble rang des autres sciences et devenir une profession honorable. Les résultats de cet encouragement Royal dépassèrent toutes les espérances.

Devenue un art avec des thèmes de plus en plus riches et une technique rigoureuse, elle constitue aujourd'hui une véritable discipline intellectuelle. Introduite dans les programmes de l'enseignement, elle s'est révélée comme un puissant levier pour la formation culturelle du peuple.

L'Égypte est aujourd'hui dotée d'une école nationale de musique: "L'Institut Royal de Musique Arabe" placé



LA MUSIQUE

REVUE HEBDOMADAIRE

paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL
DE MUSIQUE ARABE

REDACTEUR EN CHEF

M. EL-HEFNY (PR. D.)

DIRECTION :

29, AVENUE MARINE
HAÏFY

TEL. 58889

ADRESSE TÉLÉGRAPHIQUE

(AGHANY)

ABONNEMENT :

POUR L'EGYPTE
P.T. 50 PAR AN

POUR L'ÉTRANGER
P.T. 80 " "

POUR RUSSIES

ABONNEMENT À LA

DIRECTION

No. 1 15 MAI 1935 1^{ère} ANNÉE

La publication de la présente revue, unique en son genre, dans tout l'Orient, comble d'abord une lacune et répond au vœu du public oriental comme à celui des personnes qui s'intéressent à la musique, en général, et particulièrement à la musique orientale.

Pour ne pas la priver de précieuses collaborations et afin de lui donner la plus grande diffusion possible, une partie en sera publiée dans une langue européenne, à l'usage de ceux qui, en Egypte comme à l'étranger, ignorent la langue arabe.

Elle est destinée à devenir une sorte de tribune publique pour tous les savants orientalistes du monde et spécialement pour les membres du Congrès de Musique Arabe, qui s'est tenu au Caire en 1932, qui y exprimèrent le vœu de faire de l'Egypte le centre des études scientifiques et artistiques de la musique arabe.

Elle comble aussi le désir de la Commission d'Enseignement du Congrès de voir se fonder une revue musicale qui contribuerait au progrès de la musique orientale et serait le trait d'union entre l'Egypte et les savants musicologues qui, de leur pays, pourraient suivre ainsi les destinées musicales de ce pays sur la voie que ses congrès s'est efforcé d'éclairer.

Notre but est de résoudre les questions intéressant le monde musulman et de le suivre dans ses grandes lignes le mouvement musical en général.

En présence d'un champ si vaste, nous ne nous dissimulons pas notre impuissance ; quand les matériaux sont si nombreux et les problèmes si complexes, il faut avoir quelque prudence avant d'entreprendre un tel dessein.

Néanmoins, nous le sentons, car si notre revue peut rendre quelques services aux institutions musicales, aux musiciens et aux amateurs de musique, nos efforts n'auront pas été vains.

M. EL-HEFNY

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

EN EGYPTE

Chaque peuple possède sa musique qui reflète une des faces les plus profondes de sa culture.

Les primitifs ne possèdent que quelques degrés dans l'octave et des instruments très rudimentaires. Il y en a même qui n'ont aucun instrument.

La musique étant éminemment apte à exprimer tous les sentiments et jusqu'aux plus subtiles nuances de l'émotion, la moindre modification de ces états retentit inévitablement sur elle et c'est pourquoi l'état actuel d'une musique est tout aussi précieux que le langage pour tracer le profil psychologique d'un peuple.

L'Egypte, dont l'histoire de la musique remonte si loin dans l'antiquité, vient de se réveiller d'un sommeil plusieurs fois séculaires pour franchir à pas pressés les différents stades du progrès.

Après plusieurs siècles d'enveloppement, sa musique renaissait enfin sous l'impulsion généreuse de Mohamed Aly. A son avènement, il la trouva comme un arbre desséché, et voué à une disparition certaine.

Ses mélodies n'étant pas notées furent perdues à l'exception de quelques unes que la tradition fit survivre mais combien déformées par la voix de chanteurs obscurs sans préoccupation artistique autre que l'empirisme et leur bon plaisir.

Réleguée dans les plus basses classes de la population où se recrutèrent ses professionnels, cet art ne pouvait que déchoir et finir misérablement.

En dix ans (1824—1834) Mohamed Aly fonda cinq écoles pour l'enseignement de la musique sous la direction de spécialistes allemands et français travaillant sur un terrain particulièrement fertile ces musiciens firent ample moisson de vocations musicales, et après s'être familiarisés avec la technique occidentale leurs élèves constituèrent les premiers éléments des fanfares militaires. Furtivement, si Mohamed Ali, eut recours à la musique européenne ce n'était que contraint par les nécessités immédiates et pour parer au plus pressé. Aussi dès qu'il eut rétabli l'ordre et la paix dans son royaume il consacra une partie de ses efforts à la renaissance de la musique égyptienne.

Dans son ardent désir de faire revivre les ressources que sommeillaient en lui, le peuple entier prit con-

—== Magasin Aziz Boulos —==

No. 75, RUE IBRAHIM PACHA, CAIRE (Tel. 56114)

SUCURSALE: ALEXANDRIE, No. 18, RUE FOUAD IER. (TEL. 2305)

PIANOS HOFMANN

et

RADIO TELEFUNKEN





Musique

Musique de France

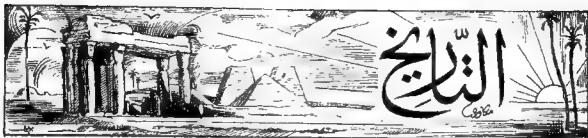


اللويس بفتي

وكوز محمد الممداني



حضرة صاحب السمو الملكي "أمير الصعيدي"



التاريخ المصري القديم والمذنب الموسيقية

قبل الأسر

لئن دل التاريخ، في أقصى ما يرجع بنا إليه، أن القطر المصري كان دائماً أهلاً بالسكان، بفضل ما امتاز به من اعتدال مناخه وخصب تربته، لقد لا يكون من الميسور أن تثبت بالتدقيق تاريخاً لبداية عمران هذه البلدان، إنما غاية ما نعلم أن آثاراً عثر عليها الباحثون كشفت عن حضارة وافرة كان يتمتع بها المصريون لثمان آلاف سنة قبل الميلاد

ولقد انقسمت مصر قديماً إلى قسمين، الوجه القبلي وكان تاج مملكة أيضاً، وهكذا، والوجه البحري وتاج مملكة آخر، هكذا، وطالما طال هذان القسمان مملكتين مستقلتين إحداهما عن الأخرى فإن ضمهما سلطان ملك واحد كان تاجه، هكذا، ويسمى بالتاج المزدوج، وكان الملك مينا أول من دان له حكم هذين الأقليمين فجعل منهما مملكة واحدة تسم عرشها هو ومن خلفه من ملوك أسرته.

الأسرة القديمة

ويقسم المؤرخون تاريخ مصر القديم إلى ثلاثين أسرة تتدى، بالملك مينا مؤسس الأسرة الأولى حوالي سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد. ولقد استمر حكم هذه الأسر العرعوية نحو أربعة آلاف عام تقسم إلى ثلاث دول :

١. الدولة القديمة، وتشتمل على إحدى عشرة أسرة، من الأولى إلى الحادية عشرة.
٢. الدولة الوسطى، وتشتمل على ست أسر، من الثانية عشرة إلى السابعة عشرة.
٣. الدولة الحديثة، وتشتمل على أربع عشرة أسرة من الثامنة عشرة إلى الأسرة الثلاثين المعروفة بالأسرة السنودية. وقد انتهى حكمها عام ٣٤٠ ق.م. حيث استولى الفرس على مصر لثالث مرة وسقط آخر ملك من ملوك الفراعنة

ولقد عني جميع الباحثين، من أقدم فلاسفة اليونان إلى علماء العصر الحاضر ، عند تصديهم البحث في المدينة المصرية القديمة عناية خاصة بالموسيقى . وأغراضها، ومنزلة الموسيقيين . وتطور الآلات الموسيقية، والسلم الموسيقي، وغير ذلك من المسائل التي تتحدث بنفسها عن تلك المدينة .

وعلى الرغم من أهمية هذا البحث وكثرة الذين عالجوا الكلام فيه، ظلت تحيط به سحابة من الغموض حتى السنوات الأخيرة . ذلك أنه كان محثاً يستند على الرواية المضطربة ، قائماً على غير دليل محسوس . أو برهان على، فلم يتصد له عالم إلا زلت قدمه، بل ولم يحصل من مجموع تلك المباحث إلا على أقوال متضاربة ، لا تليق أن تتفق حتى تختلف ويناقض بعضها بعضاً . حتى وصفه العلامة الألماني مندل (Mendel) في دائرة معارفه الموسيقية ، أنه أظلم بحث في التاريخ . كذلك وصفه العالم الفرنسي فيلوتو (Villoteau) ، بأنه بحث غير مثمر يضع السئ فيه هباء والكبد فيه عبثاً . . . والحقيقة أنه كان بحثاً غامضاً غير محدد ، حتى تقدم علم الآثار المصرية في السنوات الأخيرة فتدماً باهراً ساعد علماء الموسيقى على معالجة الموضوع في ضوء العلم الصحيح ، مرجعهم في ذلك تاريخ صححت وقائمه ونقوش موسيقية حلت رموزها ، بل وآلات عثر عليها أثناء عمليات الحفر المختلفة التي أجريت وتجرى كل يوم في المدافن الأثرية .

فإذا تحدثنا عن هذا البحث فالتما تحدثت عن حقيقة ثابتة ، يؤيدها العلم والتاريخ ، وتنطق بصحتها الصور والنقوش .

تقدم هذا المدونة الموسيقية
عند المصريين

وإذا ما عالجنا موضوع الموسيقى عند قدماء المصريين ، فالتما نعالج موضوع الموسيقى في أقدم أمة العالم حضارة موسيقية ، فلقد كنا نتظر - حيث يرجع بنا التاريخ إلى أمد ما يمكن أن يكشف لنا عنه في أرض الفراغة - أن نرى في مصر شعباً فطرياً محدود الموسيقى ، قد لا يعرف آلة ما ، وتنحصر نغماته في قليل من أصوات السلم الموسيقي الطبيعي ، شأنه في ذلك شأن جميع الشعوب الفطرية التي نجد منها ، حتى في الوقت الحاضر . أمثال قبائل الفيدا (Wadda) في جزيرة سيلان ، وقبائل الفانينجة (Wanege) في شرق إفريقيا ، وقبائل أورانج كويو (Orung-Kuiyu) في سومطرة ، تلك القبائل التي لا تعرف حتى الآن أية آلة موسيقية ، ولا تعدى ألحان أنفاسها الصوتين أو الثلاثة .

ولكننا نجد الأمر في مصر عكس ذلك ، ففيها ، حيث يبدأ علمنا بالتاريخ ، نرى مدينة موسيقية تضجت ، وآلات



موسيقية جاوزت دور النشوء وغدت تامة كاملة . سواء كان ذلك في المصنفات والبطول أم في آلات النغم أم في الآلات الوترية . وإنا نرى في نقوش العصور الأولى التي تقدمت تاريخ الأسر الملكية صورة الناي الطويل ذي الثقوب العديدة . « صورة ١ » وهي تمثل منظرًا للصبي يعرف فيه ابن آوى بآلة الناي » . كما نرى في نقوش الأسرة الرابعة آلة الصنج أو الجُنك . « الحارث » كاملة التكوين ، بصندوقها المصوت ، وأوتارها العديدة . « صورة ٢ »

وهنا نسأل أنفسنا . ماهي الخطوات الأولى التي ترسمتها هذه الآلات حتى وصات إلى ماهي عليه ؟

يسهل علينا علم الآلات الموسيقية الأجابة عن هذا السؤال :

صورة (١) ابن آوى يعرف : لاي لمن تنوش قبل الأسر،



صورة (٢) ٤٧- شخص من نقوش الأسرة الرابعة
« أمراء الحيزة » مقبرة رقم ٩٠ »

أما البلى، وهو قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين بأغشاش « ثيوب » في جانبها معدودة ، ينفخ فيها قصصت من جوفها، ويقطع الصوت بوضع الأصابع من البدين على تلك الأغشاش وضماً متعارفاً حتى تصل النسب بين الأصوات فيه ، فإن هذه الآلة قطعت من أسباب التهديب والتطور مراراً عدة حتى وصلت إلى ما وجدت عليه في الدولة القديمة، وفيما عثر عليه من نقوش سبقت تاريخ الأسر. ذلك أن الإنسان قبل أن يجتدى إلى ثقب جانب القصبة عمد أولاً إلى استعمال قصبة ، أهدط فيها مفتوح والآخر مغلق ، والنفخ في مثل هذه القصبة نفعاً طبعياً يخرج صوتاً خاصاً ، فإذا

اشتد النفخ خرج من نفس هذه القصبة صوت آخر هو الخامس من الديوان الثاني للصوت الأول ، بمعنى أنه إذا خرج من النفخ في الحالة الأولى صوت دو ، أو الراس ، مثلاً فإنه بشدة النفخ يخرج من القصبة صوت صول من الديوان الثاني ، السهم أو جواب النواه . ثم عمد إلى صنع قصبة ثانية يخرج النفخ الطبيعي فيها الصوت الذي كانت تخرج القصبة الأولى في حالة شدة النفخ . وهكذا تدرج الإنسان حتى صنع عدداً من هذه القصبات المختلفة الأطوال بقدر عدد أصوات السلم الموسيقي الذي عرفه حينئذ . ثم صنع من هذه القصبات آلة واحدة ، بعضها بعضها إلى بعض مرتبة حسب درجاتها الصوتية ، بعد المناسبة بين أصواتها . ولا تزال مستعملة في كثير من الممالك حتى اليوم . وتعرف بآلة « الموسيقار » أو « المظال » . ثم اهتدى الإنسان بعد ذلك إلى استبدال القصبات العديدة بقبصة واحدة يتقرب في جانبها ثقباً أو اثنين أو أكثر تبعاً لتقدمه في الرقي .

أما آلة الجنك فكانت . أول نشأتها ، عصاً قابلة للالتواء ، ينزع عنها غلافها من الوسط ، ويظل مثبتاً فيها من الجانبين . ويستعمل هذا الغلاف كوتر . ثم فكر الإنسان بعد ذلك في أن يركب في العصا وترأ أجنياً ، بدل هذا الغلاف . ثم فكر فيها بعد ، لأجل أن يقوى الصوت . في وضع الوتر على صندوق مصوت ، فوضع الوتر على قرعة من قرع العوم . ثم فكر بعد ذلك في أن يصنع الصندوق المصوت من الخشب . ثم جعل صندوق الآلة ورقبتها جسماً واحداً غير قابل للالتواء . ثم فكر بعد ذلك في أن يزيد في عدد الأوتار لجعلها متعددة بعد أن كانت واحدة . ثم ثبت الأوتار في أوتاد « تقابل المفاتيح في الآلات الوترية الحديثة » .

هذه هي الخطوات الأولى التي خطتها هذه الآلات المصرية قبل أن يدننا التاريخ عليها . فإذا عثرنا عليها في أقدم النقوش المصرية ناضجة . قد كملت صناعتها . وتركز وراها الخطوات العديدة التي يستلزمها الارتقاء الموسيقى وكال الصناعة ؛ وإذا علمنا أن آلة الجنك آلة وترية ، وأن الآلات الوترية هي أحدث الآلات الموسيقية . إذ الصفقات والطول أسبق منها في الوجود . بل وتسبقها كذلك آلات النفخ ، كما سبق أن ذكرنا ؛ لانتصح لنا جلياً ، أنه إذا ما بدأنا بحثاً الموسيقى في مصر منذ حوالى سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد ، أى بأبداء الأسرة المالكية الأولى ، فليس معنى هذا تحديد مبدأ المدنية الموسيقية في مصر . أو أول ظهور آلاتها ، بل لأن ذلك هو ابتداء العصر التاريخي فيها .

ابتداء العصر التاريخي
في مصر حوالى سنة
٣٤٠٠ ق ٠٠٠



بحوث فنية

حول التسليم الموسيقي الطبيعي والتسليم المعدل



لمحاضرة صاحب العزة

مُصْطَفَى فَوْزِيَّاتُ الْخَاتِبِ
رئيس المعهد الملكي
للموسيقى العربية

عند الراصد من ضرورة للبهنة ، وأن أغلب المحكمين تعلموا ذلك عملياً ، وطبعت النتائج في آذانهم كما تلقوها عن أساتذتهم أو تعودوها في احترافهم ، لأنكنا أن نقدر كيف يحق لموسيقار أن يدرأ بكل قواه ماقد يلحق بسمعه من همز أو لمز ، ولعرفنا كيف كان موقف لجنة السلم إزاء أعضائها ، وقدّرنا ما كان يجب عليها للحفاظ على شعور الأعضاء والمحكمين بما دعا إلى إرجاء البت في الموضوع .

ورغم ذلك كله . فقد وقّعت لجنة السلم في المؤتمر . بما قامت من بحوث تمهيدية ، إلى استعراض نسب للسافات التي بين النتائج . وبعضها تكاد تؤيد رأى الآخذين بالسلم المعتدل المكون من أربعة وعشرين رباعاً متساوياً ، اللهم إلا اختلافات بسيطة يمكن أن تعزى إلى الطابع الذي ألفتته آذان المحكمين ، وهي بلا شك آذان امتازت بدقتها ، وحساسيتها الأمر الذي لا يتوافر إلا في قلائل معدودين . وقد لا يوجد

البحث في حقيقة تكوين السلم الموسيقي العربي وتنظيمه من أهم مباحث الموسيقى العربية ، يجب أن يعنى بدراسته أهل الفن الموسيقي في مختلف الأقطار .

ولقد بذلت لجنة السلم الموسيقي في المؤتمر كل مجهود مستطاع للوصول إلى هذه الغاية ، فاعترض ، للأسف الشديد ، سيرها عوامل كثيرة أدت إلى تأجيل البت في مسألة السلم الموسيقي إلى ما بعد عرض الأمر على المجمع العلمي الموسيقي الذي أقرح إنشاؤه في مصر .

ورجع السبب في اختلاف الآراء ، في هذا الموضوع اختلافاً بيناً - استحال إلى حدة في النقاش وتصلب في الرأى بين الأعضاء ، لم يكن من السهل تذليله - إلى تحكيم الأذن وحاسة السمع وهما يختلفان في الأشخاص باختلاف البيئة وطرق التعليم .

ولو عرفنا أن للسمع عند الموسيقار ما لأهمية البصر

بين قوم آخرين ، يختلفون في البيئة والمناخ وطرق التعليم .

ولو عرضنا إلى تطورات السلم الغربي . لوجدنا فيها موقفاً يشبه موقفنا الحالي . فان الأوروبيين ، وقد تأكدوا من عدم صلاحية النسب الطبيعية عملياً ، وضرورة تهذيبها وتعديلها ، رأوا التجاوز عما فيها من كومات ، حتى تسهل صناعة الآلات ويتيسر تصوير الألحان . واتوا في ذلك إلى قبول السلم الموسيقي المعتدل ، ذي الأثني عشر صوتاً ، درجات كاملة وأنصاف درجات .

وما أشبه اللبنة بالأمس — فها نحن أولاً ، نختلف ونعارض في اعتماد السلم المعتدل . ذي الأربع للعوسيقى العربية ، مع أن ما فيه من اختلافات لا يتبدى مسافة الكوما ، التي تجاوز عنها الأوروبيون في تهذيب سلمهم الموسيقي . ونحن أحوح إلى هذا السلم المعتدل لتعدد ألحاننا الشرقية ولشدة لزوم تصوير هذه الألحان في موسيقانا العربية .

ولسنا في موقف نعرض فيه سيئات السلم الطبيعي وحسنات السلم المعتدل . فان لئس الكون وحدها الحكم بقاء الأنسب ، ولتطور والتجديد من المستلزمات ما يدعو إلى التجاوز والتشوير والاتجاه إلى ما هو أصح . كما أننا لا بد أن ننوه بأن الدرب لم يقتصر على السلم الطبيعي . بل لا يصح القول بأن لهذا السلم علاقه بموسيقام التي كانت تتبع نظام الأجناس المختلفة النسب بين نغماتها دون التقيد بسلم مخصوص .

وقد رأينا عملياً أن أقرب سلم موسيقي يؤدي أغلب الألحان - الطريفة والتليدة الخالدة - إلى وقتنا هذا - بطريقة مرضية موافقة ، هو السلم المعتدل ذي الأربع المتساوية ونحن الآن بصدد نهضة موسيقية مباركة ، يجب ألا يعوقها الجود ، والتعلق بالقديم ، مخافة أن يقضى عليها في إبانها . بل الواجب علينا أن نعبئ لها طريقها ، ونمهد لها سبيلها ،

ونأخذ بنصرها ، ونزاعها رعاية الطفل الوليد .

وباتخاذنا السلم المعتدل نكون قد أنشأنا لأفئتنا مدرسة موسيقية جديدة ، قد تصح في المستقبل قدوة للبالك الشرقية الأخرى ، ونكون بذلك قد سايرنا سة النشوء والارتقاء ، وسلكنا طريق التبسط السائغ غير المعيب .

وإنك ترى مبلغ استهانة الموسيقيين ، بعدم تحريم الدقة ، في عزف نغمتي السيكاه والعراق في مقامات الرصد واليباق والصبا بالآلات الثابتة ، التي ليس في طبيعة تكوينها ما يجعلها تؤدي إلا نغمات كاملة وأنصاف نغمات .

إذا صح هذا ، وهو صحيح ، وجب أن نتقبل عن طيب خاطر الفرق الطفيف بين « كرد النواهد » و « كرد الحجاز » على أنه ليس هناك ما يمنع من استمرار الموسيقيين على استعمال السلم الطبيعي المتداول في العزف بالآلات الوترية المطبقة .

وناهيك بما يعود على الموسيقي العربية من الاتساع والاتضاع بالأخذ بأحدث الوسائل التي دعا التطور الحديث إلى إدخالها على الموسيقى ، كما يمكننا الاتضاع باستعمال الآلات ذات الميزات الخاصة التي تفتقر إليها الموسيقي العربية . وموسيقانا ، خاصة ، أحوح من سواها إلى هذا التجديد لتساير نهضتها الحالية .

ولاشك أن في استعمال السلم المعتدل لتأدية الألحان العربية ، تنظيمياً لحالها وتيسيراً لمراساتها ، وأكبر مساعد على توقيعها بشكل مهذب معقول ، يضمن عدم طمس معالمها أو بميزاتها مهما تعددت أيدي متناولها .

والسلم المعتدل هو ، دون سواه ، المحافظ على هذه الميزات في جميع الألحان ، حتى في تلك التي يحسب التهذيب الطفيف الذي يدعو إليه هذا السلم ؟

بحث في المقامات

لحمه البياض

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقي بوزارة المعارف

في الصعود

رمل توقي	١	انفصال	١ ٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢
ماهوران - جواب جهارگاه ، وتبديل بحواب الحجاز في الصعود	٣	٤	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١
بزرگ	٣	٤	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١
محیر	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣
ماهور - كردان ،	٣	٤	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١
أوج	٣	٤	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١
حسينی	٣	٤	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١
نوی	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣
انفصال	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣
جهارگاه ويجوز أن تبديل بمحجاز عند البدء والختام	٣	٤	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١
سیکاه	٣	٤	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١
دوگاه	٣	٤	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١
راست	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣
عراق	٣	٤	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١
عشیران	٣	٤	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١
یکاه	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣

الختام وتكون نفمة الحجاز في هذه الحال بدلا من ظهر اليكاه وظهر الرمل التوقي وليست بدلا من الجهارگاه. وأما استبدال الماهوران - جواب الجهارگاه ، في الصعود فانه حساس لازم للحن ويستغنى عنه في الميوط . وكثيراً ما نستقي الجهارگاه على أصلها كظهير للنوى

فصل في الهمزة : من فضيلة الراء

مرتبين كاملتان وليست مرتبة واحدة وصياحبا. لأن استبدال الجهارگاه بالحجاز ليس في أصل اللحن وإنما ينتج عن الاستلاف واستعمال الصياحات في البدء واستعمال الشحاجات في

تكوينه **اللمه**: بالجمع المنفصل الأول من ذى أربع واحد من جنس الراس

العقد الأول: ذو أربع راس على اليكاه
 الثاني: الراس . ثم فاصل طنيني
 الثالث: النوى
 الرابع: الكر دان . ثم فاصل طنيني
 ويتحول العقد الرابع في الصعود الى حجاز محول عن ياتي على المحير لايجاد حساس للحن ويستغنى عن ذلك في المبوط

ويكون بعضهم هذا للحن بالجمع المتصل من ذى أربعين أحدهما من جنس الراس والآخر من جنس البياتي كما ياتي:
 العقد الأول: ذو أربع راس على اليكاه . ثم فاصل طنيني
 الثاني: ياتي على الدوكاه
 الثالث: راس على النوى . ثم فاصل طنيني
 الرابع: ياتي على المحير ويتحول الى حجاز محول عن ياتي للحصول على حساس للحن في الصعود ويستغنى عن ذلك في المبوط

ولكل من التحليلين المذكورين فوائده فالأول تظهر فصيلة اللحن في جميع عقوده والثاني تظهر فيه شخصية اللحن

شخصية اللمه: تقوم على إظهار الراس على الراس والبياتي على الدوكاه

الوجراء: يبدأ العمل بإظهار العقد الثالث دخولا من النوى يسبقها الحجاز أو الجهاركاه كظهير للنوى وذلك عن طريق الاستلاف واستعمال الصياح بدلا من البعد، باليكاه وقرار الحجاز أو قرار الجهاركاه ظهيرا لها لأن الأخير غير ميسور في العود وببعد عن تناول كثير من الأصوات وأما الآلات والأصوات التي في تناولها هذه النغمة . قرار الحجاز أو قرار الجهاركاه . فيمكنها أن تبدأ العمل باليكاه وظهيرا وتستقر على اليكاه أيضاً بدلا من الاستلاف . والاستقرار على اليكاه من ضروريات اللحن. ويكثر التركيز على الدوكاه وعلى الراس ككتامات متوسطة من جنس

البياتي والراس كما يجوز التحويل من البياتي إلى الكر د على سبيل التوزيع

أقرب الالغاه للتحويل : الراس على الراس والبياتي على الدوكاه والكر د على الدوكاه والبوسليك على النوى والمجاز المحول عز كر د

نويبه **اللمه**:



مطابقة **اللمه** على الالغاه الأفرنجية: ليس له مطابق في الألحان الأفرنجية لاحتوائه على أبعاد شرقية .

ملاحظات

يستبدل بعض المستحدثين البرك « جواب السيكاه » بالسنبلة أو الزوال « جواب الكر د » في الصعود ليحصلوا بذلك على حجاز محول عن كر د بدلا من الحجاز القديم المحول عن البياتي المحتوى على ثانية مقدارها ١٠/١٢ البعد الطنيني وذلك لزيادة الطرب ولهذا نراهم لا يعتبرون من الحجاز إلا النوع المحول عن الكر د المحتوى على ثانية مقدارها ٦٠/٦٢ البعد الطنيني وهو في الحقيقة أطرب ولكنه يتناقى مع تركيب اللحن الشامل على البياتي في تكوينه كما يتناقى مع اسم اللحن الذي احتفظ باسم المقام نفسه وذلك يقتضي عدم تغيير في الدرجات الأصلية ومن التغير المطرب الشائع أيضاً استبدال الأوج بالجمع في المبوط وهذا وإن كان غير جائز في تكوين اللحن فإنه سائغ على سبيل الخروج إلى لحن البوسليك من لحن البياتي الذي هو من أقرب الألحان للتحويل من لحن اليكاه كما ذكرنا

ولا يفوت أن نوه بخطأ شائع في مصر وهو إطلاق لفظة « نهوف » على وتر اليكاه في العود ورجع هذا الخطأ إلى أن لحن نهوف العرب ونهوف الأثر الكيستقران على اليكاه وبمران بدرجة النهوف وهي غير درجة اليكاه وبعدة عنها جداً ٩

الموسيقى الوصفية

روى الفيلسوف تولستوى قال :

لقد وقَّعت والدتي على البيانو يديها الاثنتين في خفة وسرعة نفماً من الأنغام الموسيقية ، ولم تلبث غير قليل حتى أخذت في توقيع قطعة مزيلة لطيفة وهي التوبة الثانية من نوبات معلها هيلد .

كان توقيعها جيلاً ، لم يكن مجرد عزف بمفاتيح البيانو كما يفعل تلاميذ المدرسة الحديثة وتلميذاتها ، وما كانت تضغط على مسند القدم « البدال » عند تبديل المارموني ، ولا توخر زمن الإقشاع كما يفعل كثيرون ، بل كانت عزفها لغة وتعبيراً على أصول اللحن لا تبحث فيه تغييراً .

فرغت والدتي من توقيع نوبة هيلد ثم غادرت مقعد البيانو وأمسكت بكراسة أخرى موسيقية وضعتها على مقرأ تلك الآلة كما وضعت المصباح على مقربة من تلك الكراسة ، ثم جلست على المقعد ثانية فتبنت من دفتها وشدة احتياطها ومن ملاحظ وجهها ، التي كانت تم عن وجه جدى كثير التفكير ، أنها مقبلة على عزف قطعة جديدة مؤلفة .

ما الذي ستوقعه ؟ ذلك ما أخذت أفكر فيه بعد أن أغضت عيني وأسندت رأسي إلى مقعدي .

لقد عرفت قطعة بيتهوفن المسماة السوناتا المحزنة (Pathétique) وكنت أعرفها جيداً . لم يكن أى جزء منها غريباً عن سمعي ، ورغم ذلك فقد أحدثت في قلبي حرمى الرقاد فان تلك النغμάτων الملكية التي تنفست عنها ألحان المقدمة المملوءة بالقلق والحزف ، جعلتني أخشى التنفس خفيساً ، أنفاسي . وكلما كانت الجمل الموسيقية أروع في اللحن وأغلظ في النغمة اشتد فرعي حتى

خفت وقوع ما قد يعكر صفو هذا الجمال .

لم يرتد نغسي إلى صدري وأمسكن من استعادة راحتي إلا بعد أن انتهى حديث المقدمة وأوغل اللحن في الجزء السريع منه (Allegro) . ومطلع هذا الجزء شيء عادي لذلك لم أعجب به ويستطيع المرء أن يستفيق في أناته من زلزلة المقدمة . ولكن أى شيء في العالم أجمل من هذا الجزء السريع عند ما يصل الانسان فيه إلى موضع الأسئلة والأجوبة عنها ؟ تبدأ المحاورة في هدوء ورقة ثم تظهر فجأة بين الأصوات الغليظة جملتان قويتان مملوءتان بالحلب والألم ، ويظهر أن هذين السؤالين لا جواب لهما ، وأن ذلك الموضع من اللحن ليسوقى دائماً وفي كل مرة إلى دهشة أحس حيرتها كأني أسمع لأول مرة . ولقد ظهر بنته في ألحان ذلك الجزء السريع أتين نغمة المقدمة ، ثم سمعت المحاورة في جديد وعاد الدوى ، وفي لحظة واحدة ، بيننا تتحمل النفس إلى زلزال من القلق والاضطراب تفرع فيه إلى الترتيق بها ، يقف كل شيء على غير انتظار ما أجمل ذلك

ثم انتقلنا إلى الجزء البطيء من اللحن (Adagio) ، قهت في أحلامي وغدا قلبي صامتاً فرحاً ، وعدت أشعر كأني أريد أن أبسّم ، وعادوتني أحلام مريحة في ذكريات الماضي . غير أن اللحن الختامى (Rondo) أيقظني . فني أى شيء كان يتكلم ؟ وعم يتسائل ؟ وأنى شيء يريد ؟

كنت أشوق ما يكون إلى الخلاص من تلك الأحلام ، وشد ما تمتيت سرعة زوالها ، ولكن ما كاد ينقطع بكائي ، وتسكن نفسي ، وتتقطع الموسيقى حتى فاض بي الشوق ، واشتد الشغف إلى استعادة تلك القطعة ، واستاع تعبيرها عن الألم مرة أخرى

تصل الموسيقى بالعقل كما تصل بالقوة الخيالية ، ولقد كنت إذا سمعت إلى الموسيقى لا أفكر في شيء بذاته ، ولا أتصور شيئاً بينه ، وإنما كنت أفيض إحساساً حلو أعزّز المال بتملك نفسي ، وبتحكم في مشاعري ، فلا أشعر معه بوجودي .

هذا الاحساس وذلك الشعور هو الذكرى، وأحسب أن
الإنسان تمر بنفسه ذكريات لم تقع يوماً.

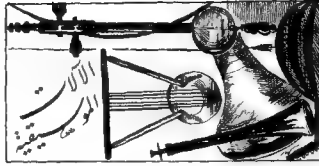
أليس هذا الشعور الذى تبعه فينا تلك الفنون الجميلة
أساسه الذكري؟ أليست ذكريات إحساسات وانعازات
نفسية خاصة هي التي تجعلنا نحظى بالمتعة بالتصور والنحت؟
لقد كانت الموسيقى كذلك حتى عند قدماء اليونان. فقد أظهر
أفلاطون في كتابه الجمهورية، أول تحليل للموسيقى. فقال إنها
التعبير الشريف للمواطف: الألفة، والسرور، والحزن، والشك،
وغير ذلك أو هي واسطة اتصال تلك المواطف بعضها ببعض
اتصالاً لا نهاية له.

القطعة الموسيقية التي لا تثير الشعور وتحرك المواطف
إنما يكون مؤلفها قد وضعها لتكون مجرد معرض يشهده الناس.

أو غرض يتكسب منه مالا.

وقصارى القول إنه يوجد في الموسيقى - كما يوجد في غيرها -
ما يطلق عليه هذا الاسم خطأً، فلا يجرى عليه سابق حكمتنا.
وإذا ما اتفقنا على أن الموسيقى ذكرى الشعور فإن أثرها
في الناس يكون متبايناً مختلفاً. فكلما طهر ماضى الشخص
وسعد، كان حبه للذكرى أكبر وأشد، وأثر الموسيقى في نفسه
أعمق وأقوى. وعلى العكس كلما ثقلت عليه الذكرى، قل
حبه لها. ولذلك كان من الناس من لا يستطيع تحمل الموسيقى.
وإن ذلك ليس لنا أيضاً لماذا يجب أمرؤ تلك القطعة الموسيقية،
حين يجب سواه قطعة أخرى، فإن الشخص ذا الشعور
يرى في الموسيقى تعبيراً ولغة تحدثه عن ذكرى خاصة يتمتع بها
ويلده سماعها بينما لا يرى فيها فرد آخر أى معنى.





إدراج الآلات الغربية في الموسيقى العربية

• بين أنصار الفكرة ومدارضيها •

امتازت ألحانها بلون خاص وبطابع خاص تقادياً من تشويه ما في الموسيقى العربية من جمال . وحاشا أن يكون مقصد الأعضاء المعارضين لفكرة إدخال الآلات الأجنبية على الموسيقى العربية تعبير النهضة الموسيقية في الشرق وحصرها في دائرة ضيقة من الركود والجمود أو تحويلها إلى شبه متحف أثرى من الأغاني الشعبية ولكن معارضة من بنيت على ما دلت عليه التجارب من أن كل تحسين وارتقاء مصدرهما أسلوب التأليف لا الآلات الدخيلة .

• وأما رأى الفريق المعارض لأصحاب رأى المتقدم وهو رأى المحذرين إقبال الآلات الغربية فقام على اعتبار أن إقباس هذه الآلات مما يستفز النهضة الموسيقية ويدفع بها إلى الأمام . وعما هو جدير بالذكر أن أصحاب رأى الأخير يتفقون مع أصحاب رأى الأول في عدم صلاحية الآلات الغربية الثابتة ذات الأوتار عشر نصف مقام للموسيقى العربية في الوقت الحاضر ما لم تتناول هذه الآلات التعديلات اللازمة لإدخالها عليها لكي تؤدي الأبعاد الصوتية التي تقل عن نصف المقام وهي الأبعاد التي يتألف منها السلم الموسيقي الشرقي .

ولما عرض الأمر على هيئة المؤتمر مجتمعة وقف حضرة الأستاذ محمد فتحي عضو لجنة الآلات وتلى تقريراً يؤيد رأى الفريق الأخير المعارض لرأى الأغلبية .

ونظراً لما حواه هذا التقرير من مسائل هامة لم يسمح وقت الجلسة بدراستها دراسة تفصيلية يترتب عليها أخذ قرارات من المؤتمر بشأن تلك المسائل تقرر أن يدرج هذا التقرير في المجلة الموسيقية التي أشار المؤتمر بإصدارها .

وإدارة هذه المجلة يسهرا الآن أن تحقق تلك الرغبة فنشر هذا التقرير القيم فيما يلي :

كان من بين اللجان السبع لمؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد بالقاهرة في عام ١٩٣٧ لجنة خاصة بالآلات برئاسة الأستاذ الدكتور « زاكس » عالم الموسيقى المشهور . وضمت هذه اللجنة تقريراً عاماً عن المسائل التي عهد إليها درسها . وكان من مهام أعمال هذه اللجنة النظر في جواز ضم الآلات الغربية إلى الآلات الموسيقية العربية من عدمه ، وهي في الواقع مسألة مخفوة بالمصاعب حافلة بالتبعات نظراً لدقتها وخطورة موضوعها مما أدى إلى تباين في رأى بين أعضاء اللجنة . ثم عرض الأمر بمخاضه في تقرير عام على هيئة المؤتمر مجتمعة في جلسته السادسة المنعقدة في اليوم الثاني من أبريل سنة ١٩٣٧ وقد تضمن هذا التقرير بمجل المسألة العامة المطروحة وهي :—

« إنه ما لا جدال فيه أن الآلات لم تكن إلا أداة التعبير عن مناحي أسلوب الملحن أو التأليف فهي إذن وليدة ذلك الأسلوب تلزمه مادام باقياً وتغير بتغيره وتفتى بفنائه وذلك معناه أن إدخال الآلات الغربية على الآلات العربية لا يسوغه إلا تغيير في نوع الأسلوب فوضع طراز جديد من التأليف يتطلب أداة جديدة يتأدى بها ذلك التأليف . وهذا رأى الذي يؤيده التاريخ للموسيقى منذ خمسة آلاف عام هو ما حدا بالفريقين من أعضاء اللجنة وبطائفة من أعضائها الشرقيين إلى المعارضة في إدخال معظم الآلات الموسيقية الأوروبية التي



القاضي المحقق الاستاذ محمد فتحي

جمالها الشكلي، ألا وهو متناها الزماني وما أودعته من قوة وحس وإلهام.

ليس المقصود من الموسيقى، أيها السادة، غربة أو شرقية، مجرد جمال الأسلوب، ولكنه جمال الروح والمغنى والجمهور. فالموسيقى كما تعملون على أسس مراتبها ومعانيها ليست مجرد أحرف صوتية رصت بأسلوب فإن جذاب من غير أن يكون لها معنى، إنما الموسيقى الحقيقية هي التي تعبر عما يتخالج الصدر من المشاعر والوجدانات البعيدة الغور في قرارة النفس. فهي لسان الروح الناطق، وترجمتها الصادق، أو مقبساً عبارة معالي وزير المعارف بمروغها في خطبة افتتاح المؤتمر، هي لسان العاطفة، فالموسيقى لغة النفس الباطنة كما أن الكلام لغة العقل الظاهر.

يقول الأستاذ زاكس إن اقتباس الآلات الغربية يتطلب تغيير الأسلوب وهذا في نظري أم الافتراض التي اجتماعنا لأجلبا. اجتماعنا لكي توجد بمعنيتكم أسلوباً أو أساليب جديدة في التعبير ترفع من شأن أسلوبنا الحالي لنسبح به من مجرد كونه مجموعة أصوات رتبت بأسلوب جذاب للأذان إلى اعتباره لسان العاطفة كما يقول معالي الوزير أول لغة الروح والقلب كما يقول الثابتة ييتروغ. فلفوا يدنا لكي نغمر أسلوبنا العاجز عن التعبير عن كامل عواطفنا ومشاعرنا، فنوا أننا نتحرص على هذه المواظف كل الحرص،

لقد سمعنا الآن التقرير الذي وضعه جناب الأستاذ زاكس باعتباره رئيساً للجنة الآلات. وإلى أنتهز هذه الفرصة للأعراب فيها عن شدة إعجابي بالأسلوب الدقيق المنسوخ بروح التزامه والإنصاف الذي صبغ به هذا التقرير. حتى جاء معبراً عن مختلف الآراء ممثلاً لآراء مخالفيه في الرأي بانصاف بما كى إنصاف القاضي الزيه العادل على الرغم من دقة المهمة التي كلفت على عاتقه بسبب ما كان بين أعضاء هذه اللجنة من تباين في الرأي. فمذد معه الوصول إلى قرار حاسم في مسألة من أخطر المسائل المروضة ضمن برنامج أعمال هذه اللجنة عما حدا برئيسها أن يشير في تقريره إلى وجوب إعادة طرحها على بساط البحث من جديد على جماعة المؤتمر كاملة تنصدر حكماً فيها وهو أمر لم يحصل في تقرير أية لجنة من اللجان الأخرى التي مرت بنا، ألا وهي معضلة (اليانو) وبحت ما اذا كان يجوز لنا إدخاله في زمرة آلاتنا الشرقية أو لا. فهذا البحث أهم ما شغل أعضاء لجنة الآلات وأحطل ما صادفهم من المضلات. وإن خطورته لتبدو لنا بارزة اذا ما اتخذنا (اليانو) رمزاً للآلات ذات الأصوات الثابتة بوجه عام. وإن الفريق المعارض في إدخال (اليانو) على الآلات الشرقية يرى كذلك عدم إدخال أية آلة أخرى من تلك الآلات الجامدة. كما أن أصحاب الرأي المحيد (اليانو) يرون في حرمان الموسيقى الشرقية فضيلة الآلات الثابتة برمتها خطراً يلبغ على مستقبل موسيقانا، بل ربما كان فيه القضاء عليها قضاء مبرماً.

وأهم ما يستند إليه أصحاب الرأي المعارض لتلك الآلات من الأسباب لتأييد وجهة نظرهم، أنها تفقد الموسيقى الشرقية ما امتازت به ألحانها من رقة وعذوبة بحكم طبيعة آلاتها ذات الأصوات الرخيمة الحساسة، كما أن الآلات الثابتة لا تلائم أسلوب اللحن الشرقي المعروف عند الأفرنج بالمولودي، أو التلحين الثنائي. ويقول الأستاذ زاكس في مقدمة تقريره إن الآلات وليدة الأسلوب وليس الأسلوب هو وليد الآلات. وهو قول له خطره وعلى أعظم جانب من الوجاهة. ولكن قبل أن تصدروا حككم على موسيقانا بوجوب التزامها أسلوباً خاصاً دعونا لنجيبه إلى ضمايركم. هل لوطبنا اليكم أن نبادلكم موسيقانا بما ترونه فيها من جمال فإن بموسيقاكم، فتعنون بهذا البدل راغبين؟ إنكم قد ترون في موسيقانا جمالاً يحاكي جمال التفوش العربية ولكنه في نظركم جمال مجرد عن المعنى، وقد تأخفون من النظر بهذه العين نفسها إلى موسيقاكم، وهي تتضمن معنى أجمل وأسمى من مجرد

فهي طابعتا الحاصل الذي يجب علينا ألا نغترق فيه إلا أفتينا شخصيتنا في شخصية غيرنا. فالموسيقى لغة المشاعر والعواطف كما سبق القول ولكل أمة لسانها وعواطفها فن أصابع لنته قد أصابع قويمته.

يقول الأستاذ زاكس إن تغير الآلات يمتحن تغييراً في الأسلوب، وأنا لا أخالفه في ذلك ولكن شتان بين الأسلوب والطابع في المعنى، فأرسلنا غاص بالشكل والعرض، والثاني خاص بالجوهر، فإذا كان جمال الفكرة يتطلب تغييراً في أسلوب التعبير أو الكتابة والوضعية بجمال شكلها فأتت أول من ينصح لنا بتبني الأسلوب في سبيل المعنى.

لقد أسأمت فهم موسيقانا فظننموها مجرد أشكال موسيقية لا معنى لها ولكم العذر في ذلك، إذ موسيقانا لا تزال على القطرة وفي دور المهد. إنكم لكونكم غريباء عن هذه اللغة الصوتية قد يبتدر عليكم فيها. لحكمكم على موسيقانا ينقصه ما نضع به نحن عما قضتته من جمال العاطفة والمعنى الخاص بنا والذي نقرأه خلال أسطرها الموسيقية. فما تدركونه منها إن هو إلا مجرد جمال أحرفها الصوتية فتحذيركم إيانا استخدام الآلات الغربية في موسيقانا أشبه شيء عندى بتحذيركم إيانا استخدام الآلة الكاتبة في التعبير عن آرائنا الشرقية، على اعتبار أنها تفقد الحروف العربية جمال شكلها وروقتها. فضعان المقصود بها مجرد أشكال غالية من المعنى.

وقبل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا: أرجو ألا تقيب عن أذهانكم أمور ثلاثة جديرة بالاعتبار:

أولاً — يجب ألا تحكموا على موسيقانا بأذنانكم، أو تحكوا فيها عواطفكم وشعوركم، بل الواجب أن تحكوا عليها بأذناننا نحن، وأن تحكوا فيها شعورنا لأن لكل أمة مشاعرها وإحساساتها الخاصة بها.

ثانياً — يجب ألا تحكموا عليها فيما من مستورها الخلال، فإن التفرقة فيه وهنا وتصورا فليس الذنب في ذلك راجعاً إلى طليعية موسيقانا، ولكن إلى ضعف أغلب المشتغلين بها وشدة افتقارهم إلى الدراسة الصحيحة من الوجهتين العلمية والفنية، وفي هذا الميدان يمكنكم أيها السادة الغربيون أن تسدوا لنا أجل الحاح.

ثالثاً — يجب ألا تحكموا على موسيقانا من طليعية آلياتها التي وإن كنتم ترون مجاملة أنها آلات رفيقة حساسة، هي في الواقع ضئيفة تقصر عن القيام بجميع الأغراض المطلوبة من الموسيقى.

فآلاتنا لا تزال كما كانت عليه منذ قرون عدة لا تصلح إلا لنوع

واحد من الطحين الغنائي الشائع في الشرق، فهي لم تكن في الواقع أداة صالحة إلا للتعبير عن عاطفتنا واحدة من نواحي العواطف البشرية المختلفة التي اختصت بها مع عظم الأسف الحائنا، وهي عاطفة الحب والفرام، ولهذا طبعنا آلياتنا بطابع الآتين والشكوى.

فإن قدمت موسيقانا بأغلال هذه الآلات أو قصرت عنها على ذلك الأسلوب القرد من الطحين، فأما تقصرون عليها بالقضاء من حيث أردتم إحياءها.

أن الأحرف الموسيقية لحسن الحظ أحرف غالية تدركها مسامع الأحياء على السواء، فالأجهزة الآلية غريبة أو شرقية لا يستعص استخدامها أداة للتعبير بأية لغة من لغات الفن الموسيقي ما دامت الآلة لا تعجز عن انطق بحروف المعجزة اللازمة للتعبير. فإن كانت المعاني الموسيقية وروح التعبير تحتفلان باختلاف الأمم والشعوب، فإن جهاز التعبير قد يكون مع هذا مشتركاً بين جميعها.

ألم تأخذ أوروبا في القرون الوسطى آلياتنا الموسيقية؟ وأن آلياتنا اليوم من سلاطة تلك الآلات. فإذا كانت آلياتكم قد تطورت عن آلياتنا فمن اليوم نبني أن تطور آلياتنا عن آلياتكم، فلا تقنوا علينا بما عسى أن تردنا إليكم يوماً ما بالغة حد الكمال.

إن العلم والفن في طورهما لا يعرفان وطناً ولا يمتزجان بالحواجر القومية، فالأمم المختلفة، والأجيال المتعاقبة في تعاون مستمر أبدي الدهر، والسكل يعمل لفاية واحدة هي بلوغ درجة الكمال الذي هو المثل الأعلى للعبادة بين الكائنات من حيوان ونبات وجماد. فهو سر الوجود.

لقد قررت لجنة الآلات في إحدى جلساتها استبعاد الفيولونسل والكنتراباس من الآلات الشرقية. إذ رأت أن إدخالهما على الموسيقى العربية يفسد طابعها الغنائي الخاص، لما اختص به هاتان الآلتان الغربيتان من فرط الشح وإثارة العواطف وإهانة البدع كما يقول الأستاذ زاكس في تقريره بسبب ما فيها من قوة التأثير وإثارة آرائنا هذه الملة ذاتها هي أقوى البواعث على وجوب إدخال هاتين الآلتين على الموسيقى الشرقية، إذ تقتضينا هذه الوسيلة من وسائل التعبير. فلم يوصد الباب دونها في وجوها ونحن نحس ونشعر بأشد الحاجة إليها وخصوصاً أنها لا تتنازع مع أمتنا ومشاربنا. ماذا أحسن كل منا نحن معاشر الشرقيين عند سماع الموسيقى القاربار ع مسعود جميل بك يعرف الحانة الشجية على الفيولونسل في حفلة مساء الثلاثاء الماضي؟ وحسبنا معزوفات المرحوم والده على تلك الآلة التي طامنا آثارنا في

فسي إحساساً عميقاً من الرمة والجلال لم أشعر به عند سماع أية آلة من آلاتنا الشرقية .

لقد ضن علينا بعض حضرات الأعضاء الغربيين « باليانو » على اعتبار أنه آلة ذات مقامات ثابتة لا تصلح للموسيقى العربية ، غير أنه في إحدى المحطات أترج عضو محرمين حضراتهم إدخال الكلافان بدلا من اليانو إذا كان لابد من إدخاله ، وقد غاب عن ذهني أنه آلة ثنائية وأتأكد حرمانا الفيلونسل والكنترباس مع أنهما من الآلات الوترية المطبقة التي لا أثر للجمود الصوتي فيها ، ولا تختلفان عن آلاتنا الشرقية إلا من حيث قوة التعبير وما في صوتهما من روعة ووقار لو إيمان في التأثير . ألسنا جديرين بهذه العاطفة ؟

حاشا أن يكون هذا مقصد إخواننا من الأعضاء الغربيين المعارضين لاقباس آلاتهم . فهم مثنا في الفرة على موسيقانا مشفقون عليها من القضاء ، حريصون على شخصيتها الزقية أن تضي بالاندماج في شخصية موسيقام التي بلغت ذروة المجد . وإلى أرى أن لهم المدر فيها عثشون كما أنه حق علينا لهم الشكر من أحماق التلويب . ولكن قطعنا خواطرهم على موسيقانا من هذه الناحية . فان آلاتهم في أيدينا لن تكون إلا وسيلة للتعبير عن عواطفنا ذات الصبغة الشرقية البحتة بعد تعديل ما يستدعي الحال تعدليه بما يلائم الطابع الشرقي ، كما فعلوا بآلاتنا في العصور الوسطى منذ ظهر المدينة الغربية . وإلى ألخص الأسباب التي تسوغ في رأيي استخدام بعض الآلات ذات الأصوات الثابتة فيما يلي :

١ - إن الموسيقى في أشد الحاجة إلى إدخال أساليب جديدة من التلحين والتعبير الموسيقي بجانب أسلوبها الثنائي الحال الذي لا يبر إلا عن ناحية واحدة من نواحي الفن المختلفة .

٢ - إن الحاجة قد تدعو في بعض الأحوال إلى استخدام آلات لا تكون عرضة للتؤثرات الجوية والطبيعية فلا تتأثر بها . كيفما اشتد فعل هذه العوامل .

٣ - إن هناك من الأغراض الموسيقية ما يتطلب نوعا خاصا من الموسيقى الحامية التي تشتمل أصوات آلاتنا على أوفر قسط من القوة والطملة لا يترافر في الآلات الوترية .

٤ - إن هناك من الظروف والاعتبارات ما يستدعي استخدام آلات محمولة بوضع خاص ، تحقيقا لغاية تعذرهما استعمال الآلات الوترية ، كما هي الحال في موسيقى الجيش أو الفرق الموسيقية الرحالة .

٥ - إن اليانو وهو رمز الآلات الثابتة غير أداة التعليم ، كما أنه يساعد على إدخال أسلوب جديد من التأليف طالما حرمة الموسيقى الشرقية .

٦ - إن جمال الفن اعتباري ، وهناك من أمة من الناس من

تواضعهم موسيقى الآلات الثابتة وفضلونها على الآلات المطبقة متفانين عما في أصوات بعضها من فروق طفيفة .

٧ - إن « اليانو » قد تغفل في البيوت المصرية وأصبح له المقام الأول فيها ، وليس من السهل إخراجها منها ومنه إذن مثل الكنتبة ، فاستعماله من برامج التعليم والحيلولة دون استخداه في أغراض موسيقية شرعية قد يؤدي بنال عكس المقصود ، وهو ما حل السواد الأعظم من الطبقة الراقية على الانصراف عن الموسيقى الشرقية بالآلات الضعيفة إلى الموسيقى الغربية .

٨ - إن وجود « يانو » في كل مدرسة يكون محكم الوزن طبقا للسلم العربي هو خير مرشد لأذان صفار الناشئين منذ صغرة أطفالهم وأحسن وقاية لهم من تأثير المقامات النائرة التي كثيرأ ما يسمعونها من عازفين غير مدربين على آلات وترية مطبقة كالكنتبة ، أو يسمعونها حال عزفهم أنفسهم في بدء تعليمهم .

٩ - إن الكثيرين من ذوي الجاه والثروة في هذا القطر . ولعل الحال كذلك في سواه من الأقطار الشرقية . ينظرون إلى آلاتنا الحالية كالعود والثاني والتسانون نظرة احتقار ، ويحجمون عن ممارستها في منازلهم مفضلين عليها « اليانو » الذي يما فيه من قصور عن أداء الطان الشرقية مع العلم أن الموسيقى كثيرها من سائر الفنون لا تقوم بهزتها إلا على مناكب الطبقة العليا سائر الأقطار والعصور . وإلى لا أرى مانعا من وجوب بقاء اليانو الذي كما هو الآن على حاله إلى أن يحل عله اليانو الشرقي تدريجاً ، حتى لا تترك فراغا في فرقنا لا تتعال تجد في خلاله الأذهان وتفقد الأصابع ما كتبه من المراتة ، بشرط ألا يعزف عليه إلا ما كان من مقامات ذات أصفاء كاملة ، وموسيقانا غنية بها .

وإلى نتمنى اعتقاداً وقيماً راسخاً أننا لا يمكننا تنظيم الموسيقى بتغير اقتباس الآلات الغربية الراقية ، سواء كانت ذات أصوات مطبقة ثابتة ، بعد إدخال ما تضي الحال بوجود إدخالها عليها من التبدلات التي تلائم المزاج الشرقي . وإنا لا نخشى على طابنا الشرق من هذه الآلات مادامت تعلق بحرف موسيقانا كاملة وقصر عن عواطفنا الشرقية وإلى لا يمتنع أن أختتم عبارتي دون الانصاف عما يتجلى قواي من التأثير العميق لما تجسمتموه من مشقات وما تمسشموه من نصعيات غالية في سيل معنوتنا والهوى بموسيقانا وإسداء التحص الينا عالمكم من غزارة علم وسمعة إطلاع ؛ وهو ما تحفظه لكم في سويداوت قلوبنا أبد البهر ، وأنه لجبل راسخ تناقله الانتخاب والأجيال المقبلة على مر الزمان .

مدونة الموسيقى للعميان

ولو أتيت لك أن ترى أحد هؤلاء العميان لأخذك العجب
اذ ترى من سرعة قراءته وكتابته للعلامات الموسيقية ما يحو
الفارق بينه وبين المبصرين .

وإن جميع الممالك الأوروبية لهم عظم الاهتمام بتعليم
المكفوفين الموسيقى، سيما إيطاليا التي تزيد نسبتهم فيها على غيرها
من الممالك الأخرى حتى لقد بلغت عنايتها بهم أن جعلتهم
يشتركون في أوبرا الفرق الموسيقية المسرحية .

ويوجد في مدينة كولونيا - بألمانيا مكتبة تسمى المكتبة
الموسيقية للعميان تحوى كتباً عديدة في هذا الفن يختلف اللغات
وإن فهرس تلك المكتبة الخاص بالمطبوعات الموسيقية للعميان
لا يقل في محتوياته عن فهراس المكتاب الموسيقية الأخرى .

وقد خصصت دار الكتب في مدينة هيبورج قسماً خاصاً منها
بالمطبوعات الموسيقية للعميان كأصدقات فرجول بمدينه هيبورج
أيضاً بمجلة موسيقية خاصة بهم . وليست هذه هي المجلة الوحيدة
من هذا النوع فإن لها مثيلات في إنجلترا وفرنسا والنمسا وغيرها
ولم يقتصر الأمر على المطبوعات الخاصة بتدوين العلامات
الموسيقية للأدوار والأغاني المختلفة ، بل تعدى ذلك إلى التأليف
فقد ظهرت أخيراً كتب مدرسية متنوعة في علوم الهارموني وتعليم
الآلات المختلفة وغيرها من العلوم الموسيقية على طريقة التدوين
الخاص بالعميان .

وهكذا تتمتع تلك الفئة في أوروبا بما يتمتع به المبصرون .
وقد يعجب الناس من أمرنا في مصر ، وعيناها يربون على
المائة ألف من مجموع سكانها ، كيف ساغ لنا أن نغفل
هذا الواجب المحترم ، ولا نفنى بإدائه الأداء المفروض ؟

أكان ذلك إحصائياً أم قصيراً ؟
كلا ، وإنما الأخذ بالأسباب ، وإعداد العدة للقيام بهذا العمل
الجليل فيما يكفل له الحياة .

نعم فإن المعهد دأب على التفكير فيه ، وربما خرج لابنائه وطنه
بهذا المشروع الجليل ، فيكون قد وفى لهم بما يحمله عنهم من واجبات
وتكاليف ؟

يجب على الموسيقى أن يعيش دائماً نفسه ، وأن يتم تهذيب
باطنه حتى يبرزه نقياً صافياً ، وأن لا يرضى حاسة النظر فالعين
شديدة التأثير في الأذن كما أنها تأخذ على النفس مسالكها للظهور ،
هكذا يقول جيتا أمير الشعر الألماني وما أصدق ما يقول
فأن أعدى أعداء الموسيقى إنما هي حاسة النظر ، هي العين التي
إن إعطائها أقصى عما تحب له من التعبير عن المواقف ، والترجمة
عن أسرار النفوس ودخايلها .

أفلا يكون الكفيف إذن أكثر حظاً في الموسيقى من أخيه
المبصر ، إذا تساوى في مواهبهما الموسيقية واستمدادهما الطبيعي ؟
نعم . بل أن نبوغه في هذا الفن لا يسرع ، وأثره فيه لا قوى
وأعظم .

وليست هذه مسألة حديثة تكشف عنها نحن اليوم ، أو كشف عنها
جيتا في القرن الثامن عشر ، كلا بل هي مسألة عرقها أقدم ممالك
التاريخ البشرى ، فقد كان ينطق أكثر المشتغلين بالموسيقى عند
قدماء المصريين من طبقة المكفوفين ، كما يتجلى ذلك في رسوماتهم
العديدة في آثارهم ومعابدهم . كذلك لم تغفل الممالك القديمة
الأخرى ، كالصين والهند واليونان وغيرها ، أمر العميان واشتغالهم
بالموسيقى ، وكذلك كانت الحال في المصور الوسطى وفي الممالك
الأوروبية في العصر الحاضر .

لقد اهتمت أوروبا بتدوين الموسيقى حتى يسهل نشرها والمحافظة
عليها وعدم التلاعب فيها ، فلما تم لها ذلك ، فكرت في تدوينها
تدويناً خاصاً يستفيد منه العمى حتى لا يحرمهم التمتع بالآراء التي
يتمتع بها المبصرون . فعمل اهتمت إلى شيء في هذا السبل ؟

نعم . وكان ذلك الفضل لموسيقى أمحي اسمه د لويس براتير
(L. Braille) اخترع عام ١٨٣٩ طريقة لتدوين الموسيقى للعميان ،
انتشرت بعد ذلك في جميع أنحاء أوروبا ، وأصبحت دولية متفقاً
عليها ، وذلك النوع من التدوين واف بالفرض تمام الوفاء فانه
يبين حدة النغمة وأزمنتها ، كما يعين نوع الضرب والميزان ويثبت
جميع الحليات الموسيقية وغير ذلك مما يفنى به تدوين الموسيقى
للمبصر .

فقال له الأميراطور أغصوا موزار من
التقاليد ودعوه وشأنه فان استطاعت أن أجد
كل يوم قائدا ويعزف أن أجد كل يوم موزار .

نذير الموت

خرج بعض الفلاسفة مع تلميذه فسمع
صوت القيثارة فقال للتلميذ إمض بنا إلى هذا
القيثارى لعله يفيدنا صورة شريفة فلما قربا منه
سمع صوتاً رديئاً وأليفاً غير متقن فقال لتلميذه
زعم أهل الكهانة والزجر أن صوت البومة
يدل على موت إنسان فان كان ذلك حقاً فصوت
هذا يدل على موت البومة .



هذا باب تتأدر فيه على القراء ، فخذتهم
بنوادير الموسيقى وما كانوا عليه من حرية الفكر
واللباقة في تسديد أجوبتهم وسرعة الخاطر فيها
يقصدون إليه من المرامي والمغاسر .

وأهل الموسيقى في كل عصر ، وبخاصة
البارعون فيها ، قوم مطلقو الخيال لا يقدم تقليد
اصطلاح عليه ، ولا يتحكم فيهم إلا فهم الذي
يقصدون له ، يؤمنون بوجه ويتخضعون لالهامه .
وللى القراء ما يتضكون به من نوادر أولئك
الفنانين الملهمين

؟؟

الكواليس بيت فاجنر

كان فاجنر منهمكا في العمل بين الكواليس في مسرح
بارويت الخاص بإخراج رواياته ، فلم يلبث أن جاء إليه كبير
التشريفات وطلب إليه بأمر الملك أن يترجمه إلى مقصورته
حيث كان يشهد الرواية في قعر من الحاشية فلم يلتفت فاجنر إليه
فأعاد كبير التشريفات الأمر للملكي فأعرض عنه فاجنر فلما
كرر الرسول الأمر الثالث مرة فرع فاجنر وصاح به محتدا
« كيف تجرؤ أن تصدر إلى الأوامر في بيتي ؟ إنصرف وغادر
المكان سريعا » .

من الدين !!

جاء موظف الضريبة يسأل الموسيقار هوجو ولف وفاء
ماعليه من المال فأجابه أنه معدم فقال الموظف « إذن من أين
تعيش فقال الموسيقار « من الدين ؟؟ »

الممر

لا يتقاضى للديون عرّ مادام للأقراض عرّ

قال الحسن بن علي العلوي قلت لمن غنى ،
قال هذا أمر ، قلت أسألك ، قال هذا حاجة ،
قلت إن رأيت ، قال هذا إبرام قلت فلان ، قال هذا عربة .
ينسى غدا .

دخل يتهوّن أحد المطاعم ودق يده يستدعي غلام المائدة
فلما أبطأ أخرج يتهوّن كراسة النوتة وشرع في تأليف الحانه
وتدوينها ، فلما جاء الغلام ورأى يتهوّن منهمكا في عمله ابتعد
عنه مخافة أن يزعجه .

وما هو إلا أن أتم يتهوّن الحانه حتى نهض فجأة وهو يصيح
« الحساب » وما كان أشد دهشته حين باغته السلام بقوله
« إنك لم تقبل شيئا ياسيدي »

موسيقار خير من قائد

شكا كبير الأمانة إلى الأميراطور جوزيف أميراطور
النمسا من أن الموسيقى موزار يتكلم بصوت مرتفع ويخالف
الآداب المرعية على المائدة حين يتناول الطعام مع بعض قواد
الأمبراطورية .

القصة الموسيقي



بيتروف

لم أر مخلوقاً كيتوفن أعشق الله عليه المواهب بسناه
سيد

في هذا العالم المليء بالأمل والألم، والفرح والترح، ناس
تظلم أجسام الناس وصورهم وتحتويهم كنهم وأسماؤهم .
ولكنهم غير الناس، فيأخصم الله به من المزايا، وفضلهم به
من المواهب، وأفردهم به من الصفات . وهؤلاء أغراض
الأيام في حقدنا، والسين في كيدنا، تقن في الزاوية عليهم
فيزدرونها، وينصرفون عنها، أملاً ما يكون بالعرضة نفوسهم،
وبالآباء طابعهم . يسون الحياة الدنيا
وساكنها، لا يشغلهم بهرجها، ولا
تخدعهم زيتها، هم في حياة روحية عالية
الذرى، مؤرجة العير، معطرة الشم،
لا تشخص أصدارهم إلا إلى مورد واحد
هو ذلك النور الأبدى الذى يستمدون
منه عظمتهم .

في حديقة كبيرة : في مدينة من
أعمال الرين : في ليل صيف جميل :
حيث أطل القمر على عيشته الأرض
فلبست من أجله طليها من الحضرة :
وناجت الأزهار النجوم : وقبّل النديم
أوراق الأشجار فترنحت طرباً .

في هذا الليل الجليل : جلس ثلاث نساء وشاب قوى البنية :
فرحين مستبشرين بحال تلك الطبيعة : وقد جمعت الطيور

فنتت فوق ما حولهم من أشجار الزيزفون : وتدفقت مياه الرين
فسمع لخرير تيارها صوت جميل .

هنالك صدر صوت ناعم : صوت فتاة صغيرة تقول جدى،
أماه . « لودفيج » (١) ، ما أجل تلك الطبيعة الساحرة ، إن تلك
الليلة عندى خير من ألف شهر ، وإنى أشعر أن الله يتقبل فيها
الدعاء وينع عبده أمنيته .

ف نظرت الأم نظرة عطف إلى ابنتها الصغيرة ، ووضع
الشاب يده على شعر أخته الذهبي ، وقال أيتها العزيزة بماذا
تحلين ؟

وأى شيء تتقدين أنه أجل ما فى الأرض ، وما هى أئمن
هدية يستطيع الإنسان أن يسأل الله نيلها ؟

فقالت الصبية جادة : أئمن هدية ؟
إنك يا جدى خير من يجب على هذا
السؤال ، فقد عركت الدهر تلك السنين
الطوال وأصبحت لك فيه حكمة واسعة .
ثم تحولت الفتاة وجهها إلى امرأة كانت
اجالسة في ظل شجرة يانعة من أشجار
لزيروفون .

« أجل شيء وأئمن هدية يا عزيزتى
هو النور . لقد كانت المعجوز لا تبصر .
فأنا كيف بصرها منذ عديد السنين .
فحرمتم التمتع بحال الطبيعة .

صدر ذلك الجواب من قلب مغمم
بالآلام ، غير أن لودفيج وكان

غير راض عن هذا الجواب قال بصوت مرتفع : كلا كلا .
ليس النور بأعظم هبة للإنسان ، ما النور إلا منحة جميلة .

(١) الاسم الاول لبيير

وسعادة مؤمنة، وتولية حلوة، لكنه ليس آثمن شيء، ليس هو الحياة.

فأمسكت الصغيرة يده وقالت «لودفيج الأصوات الموسيقية» قالت ذلك وقد تذكرت صوت والدها الجبل وتوقع شقيقها على البيانو بما يأخذ حقيقة بلب السامع. قالت ذلك متأثرة بما كانت تسمعه في ذلك الوقت من حنين تفريد البلبل فوق شجر الزيزفون.

غير أن ييتوفن لم يصعبه ذلك أيضاً فقال «أيها القلب الصغير المتأثر بالتموجات المنتظمة، حقاً إن الصوت الموسيقى أفضل من النور، بل هو النور في صورة معنوية، ولكن ليست الأصوات الموسيقية هي أفضل شيء. أمامه لماذا لا تسمعينا صوتك؟» فاقتربت الأم بصدرها إلى ولدها وقالت «أى بنى: أفضل شيء هو الحب» وقال ييتوفن وقد هاجت أعصابه «أيها الأم المحبوبة لقد بددت أنت أيضاً عن الصواب فليس الحب إلا مجرد حلم. وأنا لا أريد أن أحلم بل أريد أن أخلق. أريد أن أحيي. واعلموا أيها الأعزاء أنى صادق فيما أقول. إن آثمن هبة يهبها الله عبده، هي قوة الابتداع، وإنى أشعر بنبورها تنبت في صدري. اللهم هبني من لديك تلك الهبة وحدها. واسلبنى من أجلك كل شيء سواها عما يسألك الناس إياه. اللهم اسلبنى كل منحة دنيوية وهبني من لديك قوة الابتداع الأبدى فأخلق بها بمحوتك دنياي أنا. كلالين أخلق دنيا واحدة بل أخلق الآلاف بقوى وأمرى. اللهم إنى لا أفتنى في حياتك تلك الأرض المحفورة الضيقة. الأصوات الموسيقية سأسمعها وأتمتع بها، ولكن ليس بطريق الحواس البشرية. وسأرى، ولكن بغير حاسة البصر وأما الحب — إياه ما أسعد من يحبه الله، إنه لن يعتذب قلبه الضعيف البشرى».

قال ذلك ونهض من مقعده، كأنه كان يصلى، وقد شعر بحالسه الثلاثة بماطفة غريبة فندت أخته الصغيرة ترتجف وامتلأت عين الأم بالدموع. وحجب القمر صحابة كثيفة. وعصفت ريح شديدة أخذت معها أوراق الأشجار في السقوط. وهكذا غدرت بهم الطبيعة فأبرحوا الحديثة إلا «لودفيج» فقد

ظل جالساً تحت شجرة الزيزفون ينادى ربه، فأزل الله سبحانه وتعالى عليه رساله، وغدا ييتوفن نبيه في هذا الفن المقدس.

وفي عام ١٧٩٢ غادر ييتوفن مدينة Bonn مسقط رأسه. ورحل إلى فينا. وقد لازمته منحة الله طوال حياته. فماش لا يعبأ، غتت الناس حوله طرباً بأناشيده، أم بكت من قطعه المحزنة. جثا الناس أمام عظمت أم قمعت عليه. وهكذا خلق ييتوفن في كل قطعة من قطعة التسع المرحوة بالسفوف دنيا جديدة يسكنها خلق جديد. وهكذا ظهرت أوبرته «فيديليو». فكانت درة تكلل بها تاج الأوبرات حتى اليوم. وهكذا ابتدع من فريديان البيانو الوفيرة وقطع الافتتاحيات «الأوفرتير» وغيرها ما يظل حياً إلى الآن.

ولكن الدنيا التي ازدواها وانصرف عنها، أبت إلا أن تتأثر منه. فسطت عليه. وختمت على سمعه. وجعلته أصم. لا يقع إليه من أصوات الدنيا رنين. ولا يتمتع من نغمها بحنين. فكأنما حرمته الدنيا أنص ما يشقه من حياته الروحية العالية الذرى. بعد أن نقض يده من متاع الدنيا الزهيد. عاش أبعد الناس عن الاغترار بتقدير الناس. رحب الصمد للألم. حسن الاستقبال للكاره. ماشكاً يوماً، وإن لم يره الناس باسمه. «أمام. أمام. أريد الآن أن أحلم. أريد أن أستريح إلى السكون لقد أنهكتني القطة. وأرهقني الابتداع».

كذلك لفظ ييتوفن نفسه مع هذه الكلمات. وفاضت روحه إلى الرفيق الأعلى. تودعها أماني عشيراته الثلاثة — للنور، وأصوات الموسيقى، والحب. ولكن نور ييتوفن لم ينطفئ، وأصوات موسيقاه عالية، وجه يمين في قلوب جميع المخوقات الذين صفى نفوسهم وظهر أرواحهم وحرر مشاعرهم؟

اعلان من إدارة المجلة

مطلوب للجنة ولاء ومراسلين بالاقليم في أنس في نفسه الكفاءة فليخبر الإدارة

الشعر الغنائي

الموشح

لشاعر المطبوع، والكاتب المبدع
الأستاذ على الجارم المفتش بوزارة المعارف



لا يجرى مع النغم الذي يريدونه، ورأوا أن المشاركة كانوا يقولون الشعر ثم يلحنونه، وأن التلحين لذلك لم يكن حراً طليقاً، بل كان الوزن الشعري يقيده ويحول بينه وبين تصوير العاطفة تصويراً صادقاً، ومثل ذلك مثل من يشتري الثوب غشياً ثم يعمل على أن يطوله من ناحية ويقصه من أخرى حتى يتقارب مع ملامحة جسمه. رأوا ذلك فأرادوا أن يخلصوا الشعر النغم، لا كما فعل المشاركة من إخضاع النغم للشعر. لذلك خرجوا عن الموازين الشعرية المعروفة ولم يتقيدوا بها. والذي ساعدهم على ذلك أن الشعراء في العصر العباسي الأول تصرف بعضهم في الأوزان كسليم بن الوليد، ثم تصرفوا في القوافي كما تراه في بعض أشعار بشار وابن المعتز، فكان هذا التصرف عميداً لابتكار الموشح الذي تصرف في الوزن والقافية مما، فهو مرة يجرى على أبحر الشعر المعروفة كوشح ابن سهل الاسرائيلي، وابن الخطيب فكلهما من بحر الرمل، وكثيراً ما يبتكر له الأوزان، حتى لقد قيل إن بعض الألحان الموسيقية كانت تسمى إلى مصر من بلاد الروم على أوزان ساذجة تضرب

الموشح — أول ظهوره بالأندلس، والسابق إلى ابتداعه مقدم بن معافر من شعراء الأمير عبد الله المرواني، ثم تبعه أحمد بن عبدربه صاحب القند الفريد. وبزعمهما فيه عبادة القزاز شاعر المتصم صاحب المرية، وهو من ملوك الطوائف، وكان الموشح مطبوعاً للابداغ والافتنان، ومن أشهر الوشاحين الأعمى الطليل، والطبيب ابن باجة سنة ٣٣٥هـ وإليه تنسب أكثر لحون الأصوات التي كان يتغنّى بها في الأندلس، وابن اللبابة سنة ٥٠٧هـ، وابن سهل الاسرائيلي ولسان الدين بن الخطيب.

وانتقل الموشح إلى المشرق فحاول نظمهم جماعة من الشعراء ولكنهم لم يفلحوا وأشأوا الأندلسيين، فكانت موشحاتهم لا تخلو من تكلف وعجز عن اختيار الكلمات الموسيقية المربة.

ومن أول المحسنين في هذا الفن من المشاركة ابن سنان الملك، وله الموشحة المشهورة التي لا يزال يتغنّى بها إلى اليوم: —

كلّي يا محب تيجان الربا بالخلي ٥ واجعلني سوارها منعتك الجدول
وجاء بعده كثير من شعراء مصر والشام ومن أشهرهم الشاعر الموسيقى الملحن شمس الدين الدهان سنة ٧٢١هـ، قال ابن شاذكر الكتبي: كان ينظم الشعر الرقيق ويدري الموسيقى ويعمل الشعر ويلحنه ويتغنّى به المنفون وكان يلعب بالقانون.

والذي دعا الأندلسيين إلى ابتكار الموشح أنهم رأوا أن الشعر كفيها بولغ في شطر أبجره أو جزئها أو تنهكها ربما

تليذاً لاسحاق الموصلي، ويرعون، فيا يزعون، أن إحقاق رأى من دلائل نبوغه ما أوجس منه خيفة أن يكون له شأن فوق شأنه في عين الخلفاء، فأغراه بمغادرة بغداد إلى الأندلس . والموشحات تنفى بمصر من زمن بعيد، غير أن اختيارها لم يكن موقفاً، فلم ينتخب أرقها لفظاً، ولا أغزرها معنى . ولا أبدعها في الاقتناء اللفظي وزناً . وجرت عادة المغنين أن ينشدوها معاً فلم تظهر الفاضلها، ولم تصنع معانيها، وظل الذي يبقى لك منها أصوات تجرى على نغم موسيقى خاص . والتزم المغنون أيضاً أن يجعلوا التوشيح مدخلا للأدوار . فهو عتدم كالحتم أن يفتي التوشيح ثم يتلو الدور، وفي المصور المتأخرة دخلت اللغة العامية الموشحات ؟

على آلات الموسيقى خالية من الكلام، فكان المغنون يأخذون اللحن منها، ويتأملون توقيعه مراعين متحركاته، وسوا كنه، وينظمون الكلام على هواء، وعلى قدر ما فيه من الانغصان والسلاسل حتى يكمل توشيحاً موزوناً .

ولم يسبق الأندلسيون المشاركة إلى الموشح لسبقهم إياهم في الموسيقى والفناء، فإن المشاركة من غير شك كانوا أساطين هذا الفن وعماده غير مزاحين، وقد برعوا فيه وأبدعوا، وكان منهم الأعلام المبتكرون الذين بموج بذكرهم كتاب الأغاني . والأندلسيون حيال على المشاركة في هذا الفن، فلم يزدهر بينهم إلا حينما اجتاز زرياب الفارسي إلى عدوة الأندلس أيام خلافة عبد الرحمن الثاني، فقد كان في خدمة المهدي العباسي، وكان

راديو تلفونكن

TELEFUNKEN

تجدوه بمحلات
عزيم بواس

مصر

شارع ابراهيم باشا ٧٣

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

شارع غزاد الأول ١٨

تلفون ٢٣٠٥



ذو الشهرة
العالمية

الذي قرره

الحكومة

الامانية لاذاعة

قراراتها

تسهيلات عظيمة وبالتقسيط

أدب الموسيقى وفلسفتها

أبو الفصح الأصفهاني أسلوبه البياني في التأليف

للكاتب الأدبي الأستاذ خلوص .

في ذلك لأبي الفرج وأغانيه ، فقد سقط ذلك الأديب على الأغاني وأخذ يقتطف من ثماره الدانية ويستمتع بجنات القريب المثال ، هذا وأبو الفرج يحس له ويرحب ، ويدق له ويقرّب . وما يزال هذا دأبه من الحفاوة بتلميذه والسخاء عليه حتى يخرج أديباً متمكناً وقائماً مفتناً . فان استزاده أديباً زاده وإن عاد إليه كان به حفيّاً وعليه منها متفضلاً .

ولقد وضع علماء الدين حدوداً ورسموا مناهج لا يكمل المرء دينه حتى يوصف بها ولو جاز أن نستعير هذا السنن في الأدب لأوجبنا على كل متأدب أن يستضيف الأغاني ويكتب عليه ستين طوية حتى يكمل أدبه ويصح بيانه ويستقيم لسانه . وعلى هذا فلنا في القول رخسة بأن من لم يتأدب على الأغاني ولم يحج اليه وبجواره ويصفيه نفسه ويخلص له وقته فليس بأديب وإن طالول وكابر . وشبه له في الأدب وقته به الدهاء وخدع فيه نمر من الخاصة .

إن أسلوب أبي الفرج في أغانيه أسلوب منقطع النظر ذلك أنه يجمع إلى السهولة المثانة . ويقرن القوة بالسلاسة . ويتجاسى الألفاظ المستكرهة . ويحفظ عن التمايز الحفنة . ويتخير السكام ويتقن الجمل . ولا يدع اللفظ يتعده عن نفسه بل يتحنه امتحاناً شديداً قبل أن يستخدمه . بل إنه يبدأ امتحانه في مرتبة الحروف ويخرجها فينظر إلى الحروف التي ركبت منها الكلمة فان كانت متألقة متسقة قلباً ثم أضاف إليها أخرى مماثلة لها وهكذا حتى تكمل الجملة ثم تكمل بعد ذلك المقالة .

ومن أجل ذلك يندر في أسلوب أبي الفرج اللفظ الجاف والكلمة الصعبة التباد . ومن أجل ذلك جاء أسلوبه حلواً مساعداً وصفواً مستطاباً .

وظاهر كتاب الأغاني أنه رواية ، ذلك أن أبا الفرج يسلسل الحوادث وينسبها إلى أهلها وقد يسبق إلى ذهن بعض الناس أن الأسلوب الذي صيغت فيه الحوادث هو لأصل الرواية ولكن هذا وهم . والحق أن أبا الفرج كان يتلقى الحوادث ويصهرها في ذهنه ثم يسبكها من جديد في أسلوبه .

أسلفنا القول في كلتنا الأولى عن فضل أبي الفرج الأصفهاني على الأدب العربي ، وكيف دون تاريخه وجمع شتاته . وحفظ نفائسه ، وخلد على الدهر آثاره . ثم كيف كان الفضل في ذلك للفناء والموسيقى إذ كانا هما اللذين حفزا من همته وأذكيما من حماسه حتى نشط إلى التأليف . فلو أن أديباً العرب كان من مهمهم في يوم من الأيام أن يحتفلوا بتكريم أعظم رجل في تاريخ الأدب العربية لبرز اسم أبي الفرج مشرقاً كالشمس في راقعة النهار . يخطف بسناه الأبصار ، ويضئ ذكراً الأمصار . وعلاجه القلوب روعة ويفعم أثر النورس جلالاً . وإلى هنا أخذني نشوة من السرور حين يرد ذكر أبي الفرج في مجلس أو يقع بصرى على اسمه في كتاب ، ولولا أنى من المؤمنين الذين يجانبون السرف في التعبير لأجزت بحمدته من الأدب لصاحب الأغاني .

وليس فضل أبي الفرج على الأدب قاصراً على الجمع والرواية وترجمة الشعراء والمغنين والموسيقين ، ولو كان هذا مبلغ فضله لكان فضلاً عظيماً وجامعاً كبيراً ، ولكن أبا الفرج كان أحد أولئك الذين بسط الله لهم أنعمه وأسبغ عليهم منته وأكثر لهم من عوارفه . فجاء خيراً من جميع نواحيه . عظيماً في جميع جوانبه ، ما يكاد المرء يفقده في مجال كريم من مجالات الأدب حتى يحده السابق الجملي ويقفاه حامل العلم ورأس الطليعة . ومن آياته الباهرة في الأدب أسلوبه البياني البليغ الذي رصع به كتابه ، وحلى به روايته ، وجعله مثلاً أعلى في قوة البيان وسلاسة التعبير وقرّة الأفتاح ، ذلك إلى سهولة مغرية وبساطة مطمعة حتى أصبح أحق الأساليب وصفاً بالسهل الممتنع . وكأين من أديب طارت شهرته وذاع في الأفاق صوته وتأدب بأسلوبه المبتدئون وأخى الأديباله له الرؤوس ، والفضل

ومن أجل هذا جاء الأسلوب من طراز واحد في الكتاب كله ولم تشبه عتبة الخط والترقيع .

ولنا أن نستنتج من ذلك أن أبا الفرج كان لا يرضى عن كثير من الأساليب التي انحدرت إليه بالرواية وأنه كان من القوة والتمكن من اللغة بحيث يحيلها عن أصلها إلى أصله ويسموها إلى مستواه . وقد ذُكر أبو الفرج ، نقلت عن كتاب من فلان ، فيها لا مجال للشك في أن الأسلوب أسلوب المتقول عنه إذ أن هناك فرقاً لا يخفى بين قوله « حدثني » وقوله « نقلت » ، فهو في الحديث يحتفظ بالواقعة ويضفي عليها من أسلوبه وليس الشأن في النقل مثل هذا . وقد وضع بما أسلفناه أن أبا الفرج نفع في كتاب الأغاني من روحه وأفاض عليه من نفسه وأبرز فيه شخصيته ، فانت تجده في كل صفحة بل في كل سطر وإن شئت في كل كلمة .

ومن محاسن أسلوب أبي الفرج خلوه من السجع المتكلف واسترساله في التعبير ، مع غلبة السجع على الأساليب في عصره فكأنه كان أمة وحده في الأسلوب يتنصع من معينه الخاص ، ويصدر عن أدبه المستقل : فلا تقليد ولا محاكاة ، ولا تعمل ولا تصنع ، وإنما عفو الخاطر وإسفاف البديهة .

ومن الحسن حقاً أن يكون كسب الأدب العربي من أسلوب أبي الفرج قد جاء عفواً لم يقصد إليه من كتابه ولا عمد فيه إلى شيء من التجويد أو محسنات الصناعة ، ذلك أن أبا الفرج ما كان همه في أغانيه أن يخرج للناس أسلوباً حسناً أو يترك لهم قالة بليغة وقد لا يكون هذا الخاطر جاشاً له في بال . ومبلغ الأمر أن مؤلف الأغاني كان أدبياً بطبعه فآلف أغانيه ماعناً من هذا الطبع صادر عن تلك السليقة وغير ناظر إلا إلى الغاية التي لفت إليها وهي تسجيل فن الغناء وذكر ما انساق إليه القول من أدب وتاريخ . فاما أن يكون الأسلوب غرضاً قائماً بذاته فذلك مالا يقبله العقل ولا يتهدى إليه البصيرة النيرة .

على أنه لو جاء أدب يقرر أن الفائدة التي يفيدها قارىء الأغاني من أسلوب أبي الفرج لا تقل عما يفيدها عما اشتمل عليه الكتاب من أدب وغناء وموسيقى لما كان فيها ذهب إليه شيء من المبالغة أو الاسراف .

ولأسلوب أبي الفرج منزلة على غيره من الأساليب ، تلك أن هذا الأسلوب كان ما قد كتبه صاحبه يصلح في كل زمان . وقد أدركتنا الناس يشيدون بهذا الأسلوب يتنعمون بمحاسنه ونحن اليوم نرصد بعض ما قالوه وسيأدب خلفاؤنا على مثل هذا

وأعجبهم من بعدهم . وأحب أن هذا الاجماع لم يحظ به إلا القليلون من أصحاب الأساليب البارة والطرائق اليبانة الباهرة وما ذاك إلا لأن أبا الفرج قد وفق لسر اللغة ووقف على خواصها وكان أسلوبه مظهر هذا التوفيق . وليس من شك في أن أحق الأشياء بالبقاء أصلها وأشدّها نفعا .

ولما كان أسلوب أبي الفرج صالحاً للتصنيف في كل عصر متمشياً مع كل سليقة سليمة ، مؤدياً لكل غرض من أغراض البيان ، فهو أحق الأساليب بقاءً وأدومها على وجه الأيام وأحبها إلى نفوس الأدباء . فأسلوب أبي الفرج في الوصف هو النموذج البلاغة في اللغة العربية من بين أساليب الناس ولو أنك قرأته على صغار النشء من تلاميذ المدارس لما وجدوا فيه عسراً على أفهامهم أو إغلاقاً يحول بينهم وبين فهمه . هذا على أنه من الطراز الأول في الأساليب وليس الشأن مثل هذا في غيره من أساليب أئمة البيان وغلو البلاغة في اللغة العربية فقد انطبع معظمها بطابع العصر الذي عاشوا فيه .

وأنت تسمع الناس يقولون اليوم بالابحاز وينحون نحو الاختصار ويجهلون أن يؤدوا أكبر المعاني في أقل الجمل وأن يقرأوا من أسلوبهم حتى تفهمه العامة وتستطيعه الخاصة يحاولون أن يدعوا الألفاظ الوحشية تموت في عزلتها وهذه الأوصاف على كثرتها وتأنيها على الكاتب وندرة اجتماعها لواحد من الأدباء ليست إلا بعض ما وصف به أسلوب أبي الفرج الأصفهاني في أغانيه ونحن نكتب هذا ليقراه الناس وهم بين رجلين : رجل قرأ الأغاني ودرسه وأعاد من أسلوبه فهو أسرع الناس إلى تأييد ما قوله ، وقد يرى فيه بعض القصور ، ونحن نقره على هذا الرأي وننتشر من القصور والتقصير وتسنّى أن نوق لآداب بعض ماطوق به أبو الفرج رقاب الأدباء . من فضل وأن يلهمنا الله الوفاء لهذا الرجل العظيم .

فأما ثاني الرجلين فهو الذي لم يوانه الخط بقراءة الأغاني أو أن يكون قد ألقى عليه نظرات سرية أشبه شيء بنقر المصافير فهو يسيب ما يقرره عن أبي الفرج ويحمل ذلك على المبالغة أو خطأ في الحكم وشطط في القضاء . ونحن ندعو أمّا الظنة هذا إلى أن يعاود قراءة الأغاني ويكثر من النظر فيه ثم يتحسّن نفسه بعد ذلك فإذا أرضته نتيجة الامتحان فانا لا نقضيه شكراً على هذه النصيحة أكثر من أن يكون معنا حزباً في التشجيع لهذا الأمام العظيم ؟

M
A
I
S
O
N

مَحَلَاتُ بُوزْنَاخ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٣٧

بناطير العليم باشا رقم ٢٠ بصر

تليفون ٤٢٤٦٦

متجرو وشه صناعة وصليح وتجديد كافة أنواع الآلات الموسيقية وأوتارها
متعبدین وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B
U
S
N
A
C
H

R. C. No. 127

20 Rue IBRAHIM PACHA - Le Caire

Tel. 42466

Cabalis Busnach-Cairo

أكبر مستودعات بالقطر المصري

للآلات الوترية

للآلات النفخ

على اختلاف أنواعها

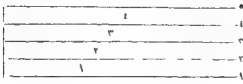
نحاسية وخشبية



وارد أكبر مصانع العالم الاختصاصية في صنع هذه الآلات

مبيع أوتار لجميع الآلات الموسيقية بالجملة

جميع النشرات الموسيقية بخصم ٣٠ في المائة



شكل ٢ .

وقد سبق أن عرفنا أن النغمة السبع يمكن ترتيبها في شكل سلم صوتي ، صاعد أو هابط . وهذا المدرج الموسيقي الذي يمثله الخطوط الخمسة هو في الحقيقة مسقط لسلم يمكن وضع هذه العلامات « النغمة » عليه . وقد اصطلح لتوفير عدد الخطوط المستعملة أن توضع نغمة على كل خط من خطوط النغمة وأخرى فيما بين كل خطين « أى في الأنهار » وعلى ذلك فالمدرج الموسيقي يتسع لكتابة إحدى عشرة علامة : خمس منها على الخطوط ، وأربع في الأنهار ، وواحدة أسفل الخط الأول ، وأخرى على الخط الخامس . كما هو في شكل ٣ .



شكل ٣ .



ويمكننا بناء مثل تلك الحفقات بقيود أخرى كأن يتبدأ بأساس الحلقة ثم تحذف النغمتان الثانية والثالثة ، وتثبت الرابعة ثم تحذف الخامسة والسادسة ، وتثبت السابعة ثم تحذف الثامنة والتاسعة ، وهكذا حتى تكرر النغمة الأولى نفسها .

فلا يمكننا أن نبني الحلقة الآتية على الأساس « فا » هكذا « من الشمال إلى اليمين » : —

مثال « ٥ » : « فا » دو صول ري لا مي سي فا
ويمكننا بناء تلك الحفقات بقيود أخرى مثل ذكر نغمة وحذف الثلاث التي تليها في الترتيب التسريحي ، أو ذكر نغمة وحذف الأربع أو الخمس النغمة التي تليها ، وهكذا .
ومثل تلك الحفقات تسمى بالحفقات القفزية .

التدوين الموسيقي « النغمة الموسيقية » :

ولقد حاول الناس في مختلف العصور تدوين الأصوات الموسيقية حتى أنه ليكاد يكون لكل ملكة من الممالك المتعدية أثر في تطور هذا التدوين .

وستشرح فيما يلي بيان الطريقة الحديثة المصطلح عليها في جميع الممالك :

تدوين الأصوات الموسيقية على الورق يسمى « بالنغمة الموسيقية » ، وهي عبارة عن علامات تشير إلى تلك الأصوات وترسم فيما يسمى بالمدرج الموسيقي .

المدرج الموسيقي :

عبارة عن خمسة خطوط أفقية ، ترسم متوازية ، على أبعاد متساوية ، كالمينة في شكل ١ .



شكل ١ .

وتحصر خطوط المدرج الخمسة بينها أربع مسافات تسمى بالأنهار . وتعد تلك الخطوط والأنهار من أسفل إلى أعلى : فأعلى الخطوط أولها ، وأعلاها خامسها . كما يسمى النهر الأسفل بالنهر الأول ، والأعلى بالربع ، كما هو مبين في شكل ٢ .

التربية الموسيقية

موسيقى الطفل

في رياض الأطفال

يشجع عنه فقد ان محبة

الطفل للموسيقى، وتأثره

بها، لأنه في هذه الحالة يجاهد

بوسيلة صعبة المراس في سبيل التعبير

عن أفكار ومشاعر ليس لها محل من تجاربه

السابقة أو دراياته الخاصة .

لذا يجب أن يكون الغرض الأساسي لمعلم أو معلمة الموسيقى

في الرياض هو إمداد الأطفال بتجارب موسيقية وتنبيه شعورهم

الموسيقى وتزويدهم بآمن شأنه التعبير عن هذا الشعور بما يناسبه وكذا

وضع أسس ثابتة للفهم والادراك الموسيقي، وذلك بالتعاون باختيار

الملائم من الموسيقى وما يصاحبه منها لاستيفاء الأغراض المتقدمة .

ولنبه الآن في كيفية استخدام غرائز الطفل واستثمار مواهبه

الفنية الكامنة عند بدء التعليم الموسيقي كما قلنا أولاً مع ذكر

بعض الأمثلة العملية .

إن أول خطوة هي إيجاد مجال للطفل لسماع الموسيقى، غنائية

كانت أو عرقية، على شرط مراعاة حسن الذوق في اختيارها

فإن مجرد سماع نغماتها يساعد كثيراً على استتارة محبته لهذا الفن

الجميل حتى إذا ما بلغ من الفهم الطبيعي درجة كافية وجب . البدء

بتربية إحساساته وإدراكاته الحسية التي لها علاقة بالموسيقى .

وإننا نرى أن العنصرين الأساسيين اللذين هما

في التربية الموسيقية هما : علاقة الأصوات بعضها بالنسبة لبعض

من حيث استمرارية كل منها زمناً معيناً يختلف طولاً وقصراً

عن الآخر ، وكذا علاقة تلك الأصوات من حيث الارتفاع

والانخفاض، أو بعبارة أخرى الزمن والنغمة. وهذا العنصران

ليس من السهل

أن يقوم أي فرد بوظيفة

التربية الموسيقية في الطفل وتعمده

التعمد اللازم نظراً منه أنه ، على كل حال،

سيحصل على نتيجة أكثر مما سيحصل عليه

الطفل من تلقاء نفسه . إذ من المؤكد ، أن كثيراً

من المعلمين والمعلمات يحصلون من الطفل على

نتائج عكسية تدعو إلى تأخر استعداد الطفل الموسيقي عما لو كان

قد ترك وشأنه . فتلهم كمثل الطبيب الذي يكره المريض على

تعاطى دواء غير ناعم ، فيضره أكثر مما لو تركه وشأنه . ذلك لأن

مسيرة غرائز الطفل تحتاج إلى دراسة نفسية عملية عميقة ، وإلمام

كبير بطبائع الأطفال ونشاطهم وميولهم الفطرية وكيفية استثمار

مواهبهم وتحريك قواهم النفسية الكامنة .

ولقد قامت على أساس هذه الفكرة ، فكرة تعهد غرائز

الأطفال ، مدارس شتى . نذكر منها ، على سبيل المثال مدرسة

دليكروز ، والحركات الأيقاعية التي أسسها إميل جاك دليكروز

(Emel Jaque Dalerose) بعد أن كان مدرساً للهارموني بأحد

المعاهد الموسيقية ووجد أن تلاميذه يستفيدون من مادته بطريقة

رياضية . حياية ، أكثر منها موسيقية، فكانت هذه الفكرة نواة

لتنبيهه إلى وجوب اتجاه جهوده إلى ناحية أخرى عملية مما تنبع عنه

تأسيس مدرسته الشهيرة وانتشار تعاليمه بتوسيع مدرسته وإتساع

فروع أخرى لها لا تقل عنها أهمية .


لما تقدم ، يتضح أن معظم الخطأ ينحصر في البدء بتعليم الطفل

العزف بألة موسيقية دون أي إعداد سابق ، الأمر الذي كثيراً ما

لطيفة الأطفال ، وأن تعطى بطريقة متفقة مع ميلهم ، دون قصد الوصول إلى نتائج تقليدية بوسائل ميكانيكية غير مشرة .

وإنه لمن المستحسن البدء بالقطع الموسيقية التي من نوع المارش، أو أغاني العمل التي يتجلى فيها ظهور الوحدات الزمنية. ولشاعر الطفل علماً بتساوى تلك الوحدات عن طريق متابعتها لها بالمشي في النوع الأول، وبحركات التفاتية في النوع الثاني.

بعد هذا يمكن مطالبة الأطفال بالتعبير عن طول الوحدات الزمنية لاجل أن تعرف لهم ، على أن يكون هذا التعبير علمياً كالتصنيف بالأيدي أوهر الأيدي بالجلال أو أوالنقر بالطول أو الدفوف ، وهانرى أنه قد أمكن البدء بأحد أشكال الموسيقى المرفقة فى أبسط مظاهرها .

ولا بأس في هذه الحالة بالاستعانة بالسبورة لرسم خط رأسي يمثل اتجاه نزول اليد أثناء التصفيق أو القدم أثناء المشي. ولطبيعي أن يقترح الأطفال أنفسهم بعد أسئلة بسيطة رسم الخط بهذا الاتجاه (1) من أعلى إلى أسفل، حتى يماثل حركاتهم سالفة الذكر. وبعد إضافة نقطة تمثل موضع ركوز اليد أو القدم بعد تحركها يصبح الشكل الذي يقترحه الأطفال بسيطاً لتحصين عن الوحدة الزمنية هكذا  اسم هكذا. وبعد تهذيب بسيط لتحسين الشكل أو تسهيل الكتابة. وربما اقترح الأطفال فيها بعد البدء برسم النقطة، ثم رسم الخط من أسفل إلى أعلى، لمساعدة على سرعة الكتابة. وبذا يكون قد أمكن البدء بتعليم مبادئ التدوين الموسيقي بأبسط معانيه أيضاً.

وبمطالبة الأطفال بتقليد الصوت الذي يسمونه عند التصفيق، أو المشي للتعبير عن الوحدة الزمنية، حصلنا من معظمهم على القطع "تلك"، وهذه نتيجة طبيعية يسهل الوصول إليها من الأطفال، وبها يمكن التعبير عن جملة وحدات زمنية كالتالي:



وبسؤالهم عما إذا كانوا يستحسنون إجراء تعديل طفيف في هذه التسمية حتى يكون الصوت الخاص بكل علامة متمداً

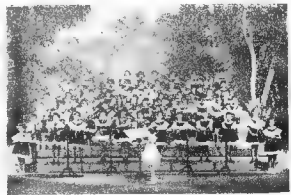
يسهل فصل أحدهما عن الآخر لعدم تعلق إدراك أحدهما بنفسه
عضو الحس المتعلق به إدراك الآخر. فاحساس الطفل بأثر
حدة الصوت أو غلظه مجرد إحدى عمليات حاسة السمع، بينما
يمكن اعتبار إدراكه للون عليه أخرى، لإعلاقها بالسمع.
ويتضح ذلك من أن الحركات الانعاقية مهما كان نوعها أثراً في
ترقية الإدراك الزمني. ولكن الصوت في ذاته (إذا نظر إليه مجرداً
عن أي شيء آخر) ليست له علاقة بما يازمنه.

ولقد يصعب تصور هذا القول نظراً لصعوبة تصور الصوت مستقلاً عن الزمن الحادث فيه . ولتسهيل ذلك أضرب مثلاً بأن تصور الانسان زهرة حمراء ذات رائحة خاصة، فمن الواضح أن الأحاسيس يلونها الأحمر يختلف اختلافاً كلياً عن الأحاسيس برائحتها الخاصة وذلك بالرغم من اجتماع اللون والرائحة معاً في الزهرة .

إذا تقرر هذا أمكن السير في كل من هذين العنصرين جنباً إلى جنب بحيث لا يهمل أحدهما مدة من الزمن اكتفاء بالسير في الآخر.

إدراك العلاقات الزمنية

إن من أهم الأشياء تنمية غريزة الطفل فيما يتعلق بالناحية الإيقاعية. وهذا يمكن الحصول عليه بطرق شتى كالتمشي والتصفيق بالأيدي، وفاقا لتناجيز إيقاعية معينة، وكالحركات الإيقاعية والألعاب الموسيقية المختلفة، وكالعزف بالآلات



فرقة إغاعية من رياض الاطفال

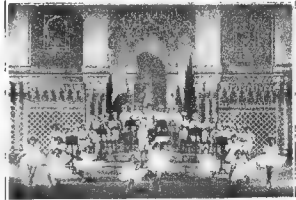
الأبقاعية كالطبول والجلجل والدقوف والمثلثات، مراعى في كل ذلك التدرج مع الأطفال بطرق سهلة للوصول شيئاً فشيئاً إلى تحقيق هذه الأغراض. على أن تكون جميع التمارين معلّمة

حتى يد صوت العلامة التي تليها وهكذا ، كان من الطبيعي أيضا أن يقترح بعضهم تسمية العلامة تا أو تاك بدلا من تـك ، السالفة الذكر . ويسهل بعد ذلك الاتفاق فيما بينهم على اختيار ، تا ، لسهولة وبذا يصلون إلى التسمية المتفق عليها في الأساء الإيقاعية المنقولة عن طريقة إيميه باري (Aimee Paro) والمسماة ، لغة الايقاع « Langue de Durée » ، المستعملة الآن في رياض الأطفال ، فيمكنهم إذن قراءة التمرين السابق هكذا:



وهنا نرى أنه قد أمكن البدء أيضا بتعلم القراءة الزمنية بأبسط معاني القراءة

لقد أوردنا الآن أمثلة لبيان كيفية التمشي مع استعداد الأطفال وميولهم وطريقة تزويدهم بمعلومات مختلفة من عنصر الأيقاع ، في العزف والتدوين والقراءة ، وأرنا كيفية التحايل على أن يكون الأطفال أنفسهم مصدر تلك المعلومات دون تلقيهم إياها بطريقة تضعف تفهم بأنفسهم .



غرفة إيقاعية من رياض الأطفال

وما دام قصدنا من هذا المقال إنما هو إعطاء فكرة عامة عن أهمية التربية الموسيقية وطرقها للأطفال فإنه يمكن للقارئ أن يتصور من هذا إمكان التدرج على هذا الأساس لتكوين استعداد الطفل الموسيقي بالسير به مرحلة بعد أخرى مع التصرف في الطريقة بما يلائم تطور غرائزه وميوله في كل مرحلة ؟

ظهر حديثنا



الجزء الأول
من كتاب

دراستنا للقانون

تأليف الاستاذ

مُصْطَفَى زَيْدُ بَابُ
رئيس المعهد الملكي
للموسيقى العربية
دكتور محمود الجندل الحفني
مفتش الموسيقى بوزارة المعارف بالبحرين
ومرافقه مفرسة للهد

يطلب من إدارة المعهد

بشارع الملكة نازلي بمصر

تليفون رقم ٥٨٦٨٩

شجرة الزهر

الحمد لله الذي
وضع هارودي . الأستاذ محمد حبيب
(من صفات المحرمات ١٥٠)

مطبوعات التقنيّة الموسيقيّة
وزارة المعارف العربيّة

وَكَذَٰلِكَ يُنْزِلُ إِلَيْكُم مِّنَ السَّمَاءِ مَاءً
وَالْفُضَّاطِلَ أَشْجَارًا خَالِدَاتٍ يَفْرِئْنَ
وَحُلُمًا خَالِدًا خَالِدًا خَالِدًا خَالِدًا

پاکائی

وَأَرْسُقِ الْمَسْكِينِ قُوَّتًا
وَأَجْعَلِ الْمَأْسُورَ حُرًّا
وَأَمْنِجِ الْمَرْضَى شَفَاءً
يَجِيهِ حَيْثُ يَشَاءُ

يَا أَيُّهَا

وَأَمْنَحَ الْآيَاتِ مَا أَوْفَىٰ
أَنْتَ وَهَبَ كَرِيمٌ
وَذَوَى الْيَاسِ الرَّجَاءُ
أَنْتَ يَنْبُوعُ السَّخَاءِ

يَا اِهْمِي

الأناسيَّة



The first system of the musical score for 'The Bird Song' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109

[illegible]

The musical score is for the song "Al-Hamdu Lillah" in Arabic. It is written for a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is in the left hand, and the vocal line is in the right hand. The lyrics are in Arabic, and the melody is in a traditional Arabic style. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are:

يا حي يا قيوم
 يا ذا الجلال والإكرام
 يا ذا الجلال والإكرام
 يا ذا الجلال والإكرام

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction and a vocal melody. The piano part is in the left hand, and the vocal melody is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano introduction consists of a series of chords and single notes. The vocal melody is a simple, catchy tune. The lyrics are written below the vocal line.

تَبَشُّشٌ مَرَحٌ نَفْسٌ تَهْوِي نَكْوِي سَقِي قُلْ زَوْرٌ هَيَّ لَا

مسابقة

تتوخى المجلة في اختيار مسابقاتها ، المسائل العلمية المجدية ، التي يتفجع بها أهل الفن ، والهواة ، والناشئين ولن تلتزم المجلة في أسئلتها ، فتعدها على القراء والباحثين ، ولكنها تتمد لهم سبيل التفكير الهين ، فينهجونه في شئ من البحث يسير .

وبحث حقائق الأشياء الموسيقية ، والاتناء إلى رأى قويم فيها . أشرف أغراض هذه المجلة ، وهى لذلك ستطالع قراءها الأفاضل ، مارأت منهم ميلا ورغبة ، بمسابقات لحظها العلم ، وسداها الفن .

سَابِقَةُ هَذَا الْعَدَدِ أَجَبُوا

الناى

العود

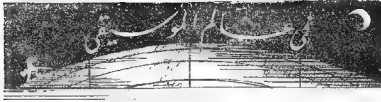
السكمانه

القانونه

- ١ - أى هذه الآلات مصرى بحث ؟
- ٢ - أيها أقدم عهداً ؟ وأيها أحدث ؟
- ٣ - أيها أكثر انتشاراً في الشرق ؟
- ٤ - أيها أنحدر في تطوره من الرباب ؟
- ٥ - أيها كان أساساً لاختراع البيانو ؟
- ٦ - أيها أقرب إلى الصوت الإنسانى في الأداء اللحنى ؟

وآخر موعد لقبول الاجابة ٨ يونية سنة ١٩٣٥

وستذيع المجلة في العدد التالى أسماء الثلاثة الاول والمكافآت التى ستوزعها عليهم



دراسة القانون



نشرت مجلة علم الموسيقى المقارنة (١) التي تصدر في برلين مقالا بهذا العنوان في المجلد الأول من سنتها الثالثة للعام الموسيقى المستشرق الدكتور لجان عضو مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢ ورئيس إحدى لجانه السبع وهي لجنة التسجيل . والدكتور لجان ، فوق أنه دكتور في الفلسفة ، عالم راسخ القدم في علوم الموسيقى الشرقية عامة والعربية خاصة .

وله بمحوت فيها جلية الأثر ، عظيمة الخطر ، فاذا نشرنا مقال هذا فالتا لا نقصد إلا إلى ماعالجه فيه من بحث تناول موضوعا لا يزال هم كثير من المشتغلين بالموسيقى . قال :

كتاب دراسة القانون، الجزء الاول، طبع القاهرة سنة ١٩٣٤ تأليف
مصطفى رضا ومحمود الحفيظ، بيع في ١٢٩ نسخة من القطع الكبير، مطبوعات
المعهد الملكي للموسيقى العربية .

في هاتف إعجابهم فتحيل صالة المعهد الجميلة مجلساً خاصاً لأصدقاء .
وأما ثانيهما وهو محمود الحفيظ فهو مراقب المعهد وفي الوقت
عينه القائم بإدارة شؤون الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وقد
استحق مركزه هذا تقديراً لمكانته العلمية في الموسيقى ودراسه
البيداغوجية فيها التي تلقاها في ألمانيا وأتمها في عام ١٩٣٠ ورجع
إليه الفضل في النهضة الموسيقية الحديثة الخاصة بالتعليم الموسيقي
في مصر منذ ذلك التاريخ .

وينقسم هذا الجزء الى قسمين : قسم نظري وقسم عملي . فالقسم
النظري يشمل بعد تمهيد تاريخي عن تلك الآا . توضيحاً لطريقة
العزف بها مزداناً بالصور . أما القسم العملي فيحتوي على
خمسين تمريناً للبتدى .

إن هذا المؤلف المدرسي جدير بأن يوجه إليه عناية خاصة
إذا اشترك في تصنيفه شخصيتان بارزتان من قادة الحركة الموسيقية
المصرية في الوقت الحاضر . فأولها هو مصطفى رضا رئيس المعهد
الملكى للموسيقى العربية بالقاهرة ذلك المعهد الذى يقوم بالسهر
على الموسيقى العربية في مصر ويزود بها الناشئين من أبنائها
وفي بنائه عقد مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٧ مشمولاً بالرعاية
العالية الملكية ، وكان المعهد متصلاً بأعمال هذا المؤتمر اتصالاً
وثيقاً . ومصطفى رضا نفسه أحسن عازف على القانون في مصر
ولقد كان عرفه أثناء انعقاد المؤتمر سحر الم تجلب عقول مواطنيه
من أعضاء المؤتمر غيب ، بل سحر كذلك عقول الأعضاء الأجانب
وكانت له في هذا العزف ماهرة فذة في أمانة شديدة على المحافظة
على الأسلوب . ذلك الأسلوب الصادر عن اعتداد بالنفس وكان
لسرعة حركات أصابعه على الأوتار وعمل التريعيدات سيما في
التقسيم وفي انتقال المقامات ما يترك في المستمعين نفوة تبدو

١ : المقصود بالموسيقى المقارنة الموسيق غير الأوروبية

وإن الإنسان يعجب كيف يمكن للأذن المصرية أن تخرج عن عاداتها فتستيعب مثل هذا التاج بل كيف يمكن أن ينافس هذا التاج الدخيل ، الغراس الأصلي .

وحقيقة ذلك أن هناك عددا قليلا من الموسيقيين يترجمون هذا الاتجاه يؤيدهم فيه من ناحية ، غير قليل من محبي هذا الفن من الجمهور ومن ناحية أخرى أصحاب المنافع المادية فيه . فأن غزو الأجهزة الأوروية . من راديو وجراموفون وموسيقى الأفلم الناطق ، للشعب المصرى ليزداد سنة بعد أخرى وإن في الانجذاب الشديد والدعشة التي تقابل بها هذه المحترعات الأوروية ما يجعل تقدير كل ما يصدر عنها من الألحان تقديراً عاليا . ولقد قام أشهر من في مصر في رواية « الوردة البيضاء » التي هي أول فلم غنائي في مصر بفناء « انشودة بحارة الفرجاء » الروسية في لغة عربية ومنذ ذلك الحين تغنياها كل القاهرة .

وإن الطبقة التي اعتادت زيارة أوروبا ، وهي الطبقة الموسرة والطبقة المثقفة ، تنظر نظرة عالية للموسيقى الأوروية ، وهم أقل فيما لقيمة موسيقاهم وللفرق الدقيقة الأساسية بينا وبين الموسيقى الأوروية . وهكذا وجد اليانوي طريقه إلى الأسرة المصرية ، كما وجدت آلة الهرمزيوم طريقها إلى الهند ، وكتراستهاله وذويته فيها كثرة فاقت ذبوع الآلات الوطنية الموروثة .

ولقد رفض مؤرخ الموسيقى العربية الطلب المقدم إليه من أصحاب مصانع اليانوي . وهم طلاب منفعة ، بخصوص إدخال اليانوي في تعليم الموسيقى بالمعاهد الحكومية . غير أن هذا لم يقنع على مزاحمة هذه المستحدثات

وإن هذه الحالة تظهر بجملة شدة تأثير الحالة الاجتماعية في بلد ما — مع بعدها عن الموسيقى — في حياتها الموسيقية وتكوينها الموسيقي . وهذا درس يسجته التاريخ الموسيقي وأنه لا يستبعد أن يأتي يوماً موسيقار مصري يكون في مقدور قوة ابتداعه الموسيقي لإخراج تأليف متعدد الأصوات يرى من التأثير الاجنبي ، أو على الأقل يعرف طريقه الشخصي وقدرة تطور في الأسلوب ، وهنا فقط تتغير الحالة الراهنة وتدخل الموسيقى الشرقية في طور جديد

لهذا قد أصاب مؤلفا كتاب دراسة القانون في أهمها وقتنا

وإنما هما من الوجهة العلمية في هذا الكتاب طريقة معالجة مسألة تعدد الأصوات وهي أخرج مشكلة في الموسيقى المصرية في الوقت الحاضر . فلقد ظلت موسيقى الشرق الأدنى منذ أقدم العصور التي أمانا بها حتى اليوم أبعد موسيقى الممالك عن تعدد الأصوات الذي لا يدخل في تلك الموسيقى إلا أحيانا ويكون مقتصرأ على آلات معينة أو طريقة خاصة بالعزف بأكثر من آلة في وقت واحد . فثلا الزماره ، وهي آلة شبيهة بظل إحدى قصبتيها على نغمة ثابتة إلى جانب القصة الثانية التي تقوم بتأدية اللحن . وكذلك في موسيقى التخت قد يصحب القانون والعود بعضا بعضاً أو الكنتجة والثاني ، ويسير أحدهما على نغمة ثابتة تترن من الرن . وينشأ عن عزف هذه الآلات مجتمعة . ولكل منها شخصية في تصوير الخط اللحني . نوع من تعدد الأصوات نسميه « الميتروفوني » (*Metrophonie*) .

وأما تعدد الأصوات من آلة واحدة يجعل أعظم ثغرات أوتار الكنتجة على نغمة ثابتة أو بواسطة اشتراك العزف على مطلق أعظم أوتار الطنبور فهو مرغوب فيه في تركيا بخلاف بلاد العرب وشمال افريقية . أما العود والقانون فلم يكن استعمال الينين فيها في يوم ما مصدراً لتعدد الأصوات .

والحقيقة أن الألحان العربية للتخت هي أبعد ما تكون موافقة لتعدد الأصوات . ولو أننا عرضنا مجموعة من الموسيقى غير الأوروية ذات التصوير الواحد وتساءلنا أيها يمكن أن يحتاج أو يقبل إدخال تعدد الأصوات عليه فإن الموسيقى العربية تكون آخر هذه المجموعة .

وإنه بخلاف الموسيقى المصرية فإن الموسيقى العربية نظراً لدرجة ثروتها وألحانها ووجوب إظهار توافيق الانتقال بين أنغامها فاتها تعدداً نموذجياً للموسيقى ذات التصوير الواحد السليم وبالرغم من ذلك فإن في مصر اليوم تياراً جارفاً يعمل على استيراد الموسيقى ذات تعدد الأصوات . وليس أسلح هنا من استعمال كلمة استيراد . وإن ما ظهر حتى الآن في مصر من موسيقى تعدد الأصوات لا يستحق أن يطلق عليه هذا الاسم إذ أنه مجرد تقليد غير موفق لقطع أوروية من موسيقى الرقص أو موسيقى السمر من النوع الساذج المنحط وإن التأليف الثلاثة فيها لتتط من قدر الابتداع في اللحن « الميلودى » .

مذهب الأغاني

أهدى اليها الشاعر الموهوب ، الأستاذ اسماعيل صبرى الجزء الأول من ديوانه الذى خصصه فى « غزل الأغاني » وهو نوع من الشعر . تتجلى فيه عاطفة الحب المقدس ، وتمثل فيه المحاسن فى أبدم صورها وقد القينا اليه نظرة عاجلة ، فالفينا به عن روح غنية بالشعر وإلهامه ، وما يتصل به من آيات البيان ولعلنا نغرد فيه قولاً بعد أن تم قراءته . ونستكمل مطالعته ، ولا نكتم السيد المؤلف أننا حين وقع بصراً على عنوان كتابه . انصرف ذهننا إلى « مذهب الأغاني » ، للعالم الجليل المرحوم الشيخ الحضرى . فيها أخرجه مختصراً من كتاب « الأغاني » لآبى الفرج وأحسب أن هذا اللبس يقع للتأدين جميعاً حتى يقرأوا الكتاب ويتدبروه فبنى الأستاذ صبرى بمجهوده الجيد وتضمن لكتابته الذبوع .

فى المعمر الملكى للموسيقى المصرية

ستجتمع الجمعية العمومية للمعهد فى الساعة السادسة بعد ظهر يوم السبت أول يونيو سنة ١٩٣٥ للنظر فيما سيرى عليها من الأعمال وستكون قرارات الجمعية صحيحة مهما كان عدد الحاضرين من الأعضاء الذين لهم حق الحضور طبقاً للبادة ٢٣ من قانون المعهد

جمعية المنتخبات المصرية

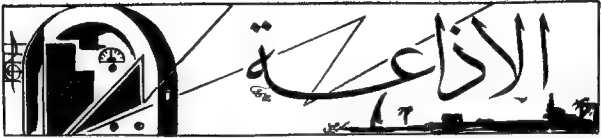
فى باريس جماعة لتسجيل المنتخبات الصوتية فى الاسطوانات ، وجهتها خدمة الموسيقى والمحافظة على طابع العصر الذى تعيش فيه وقد تلقى معهد الموسيقى الملكى من إدارة هذه الجماعة بياناً بما هى آخذة فى سبيله من التسجيل ، وطلبت اليه الاشتراك فيه . فقرر مجلس إدارته بجلسته المنعقدة فى ١٣ من مايو سنة ١٩٣٥ الاشتراك لمدة سنة

بين التجديد الذى يتطلبه النطق المعصرى من وجوب إدخال تعدد الأصوات مع عدم الاختلال بطابع الموسيقى الشرقية . وإننا نحمد لها أولاً تلك النزعة الجديدة وهى تدوين هذه الدروس بالعلامات الموسيقية بعد أن كانت غير مدونة وكان المرجع الوحيد فيها الاعتماد على الذاكرة والتواتر . ويحتوى العدد الأكبر من هذه التارين المدونة على الصوت المفرد ، تقوم اليدين فيه بعزف نغمات متماثلة فى ديوانين متوالين . ومن تمرن ٣٧ حتى نهاية الكتاب ، يبتدىء تعدد التصويت فتتفرّد كل يد بما تعرف . وكثيراً ما يكون اقتصار اليد اليسرى على عزف النغمات الأصلية فى الديوان الاغلاط بفرض مضاعفته . وأما فى التارين الخمسة الاخيرة فقد دخل فيها نوع من الاصطحاب الموسيقى تطلب فيه الأبعاد الثلاثة والسادسية والخامسة مع محاولة حل اتجاهات متقابلة لا تخلف بحركة الجواب أو مسافة الخامسة .

وإن المقطوعات ذات الصوتين لا تترك أثراً يشعر بهى . من نظام المارموني الاوربى . وإن ما توقعه المؤلفان لبطار جلياً فى المقطوعات التى تليها . ويمكن تحليل ذلك بأنهما ، وأحدهما مرتبط ارتباطاً شديداً بالاسلوب الموسيقى الذى نما فيه الآخر بصفته مؤرخ موسيقى لم يعطى هذا التاريخ ، لم يقبل استبدال الموسيقى القديمة القيمة بموسيقى مستوردة مشكوك فى أمرها وإلى الآن أمام هذه التجربة الجديدة التى جمعها فيها بين الاحتفاظ بالقديم مع عدم إهمال اندماجها فى الحركة المصرية لا يسمي إلا أن آمنى لها التوفيق .



١٨ شارع بورصة بالقاهرة
18, Rue Borsas - Tawfikia - Le Caire



هذا باب قصداً فيه إلى أسمى ما يؤدبه معنى القد . فلا نخفى حسنة يجب إعلانها ، ولا تقسم على سيئة بئس يائها ،
ذلك بأن التمدد لإصلاح يقتضى المصلح أن يوجد ، ويستلزم المصير أن ينصلح .
وسيل . الموسيقى ، في ذلك الأحد باللين والرفق . حتى يبين وجه الصواب . وعائيتها فيه الحق . ترفع به عقيرتها ،
لا تخاف لوما . ولا تخشى ثرياً .
لذلك حصص لكل باب من أبواب النقد كموا من النقاد . تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .
وقد وامانا أحد حضرات المدوين ملاحظاته على الإذاعة في الأسابيع القارطين . نشرها له بمقدربن جهده
شاكرين له فضله .
إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله .

المحرر

حسب أن النشيد أغنية ، فالتبس عليه الأمر فأخرجها كما يخرج
ألحانه وأغانيه . ولم يشأ أن يتهز القرفة ، فيخرجه نشيداً قومياً
تداوله الأجيال ، وتنفى به الأحقاب .
هذه فرصة ضيعها الأستاذ والعمود أحمد .

أجود الزواجر

شكا إلينا كثير من المذيعين الموسيقيين قلة أجورهم ،
وسو . ما وصلت إليه حالهم ، من جراء هذه القلة واستعمال
شريط ماركوني الذي يذيع أغانيهم بدون أجر خاص .
وهذا موضوع له خطره وأهميته ، فانه يتصل بأرزاق
طائفة من الناس قضى الراديو على أعمالهم . وزاحمهم في كسبهم
فكان لزاماً أن يكون في الراديو نفسه عزاءهم ومتقدم .
ولكن المحطة ، للأسف ، لم تصفهم . ولم تقل عثرتهم . مع
أنهم يذلون الجهد ، ويلتقون المشقة في ضبط الإذاعة وإيجادتها
وأمر هذه الطائفة ، عجيب ، فقد ألفت المحطة بهم بين نارين
أخفهما طيب مشعل .
فان هم يخبروا معاونهم من المازفين من طبقة مطعون في

أغنيز بنك مصر

لا أتحدث إليكم اليوم عن بنك مصر وعيده ، وأفراح
الامة فيه . أوائل هذا الشهر . فقد سبقت الصحف إلى ذلك
على اختلاف لغاتها ونزعاتها .
إنما الذي أعرض له هو نشيد بنك مصر ، الذي أذاعه
الأستاذ محمد عبد الوهاب في الحفلة الكبرى .

وهو نشيد أحكم الأستاذ إحسان العقاد وضعه ، وأجاد
صياغته . لحي فيه البنك . ولم ينس مصر ، وابن مصر . ورجال
مصر . واستقلال مصر . ثم نسج ثوب الكرامة من دواليب
الصناعة بالهبة الكبرى . وعرج على الأسطول والمنشآت في
البحر كالأعلام . وخلق بطائرات مصر كالنور في الأجواء .
إلى غير ذلك من الأغراض الوطنية التي عاجلها في لباقة ودقة
تعبير .

فهل أحسن الأستاذ المغني تلحين النشيد وإنشاده ؟ حتى
يكون المؤلف والمغني كالحسناء وخيالها في المرأة ؟
ذلك ما نأسف له . فان الأستاذ عبد الوهاب . أغلب الظن

الشهيرة كينز مصر

لقد كان لأذاعة الشيخة سكية حسن شأن آخر . فالسيدة لها طابع خاص في الغناء تحافظ به على تأدية الأدوار القديمة أحسن أداء .

فقد غنتا دوراً من مقام التهاوند «كادى الحوا وصبحت عليل» كان المذهب فيه قوياً شجياً . وهكذا ظلت تنغى بأغانيها بوضوح وجلاء . وفى يقدره كل من سمعها من أصوار الغناء القديم .

إبراهيم عمار

تكاد تأخذ جميع أدوار إبراهيم طابعاً خاصاً متشابهاً . فالأدوار التي يقوم بإذاعتها تنبغ عليها من المرحوم والده . لقد أجهد نفسه كثيراً في إذاعته الأخيرة ، وكانت «الطبقة» عالية بحيث تبتين تب صوتاً في آخر الإذاعة . . . لقد كانت وصلة الجماهير طيبة حقاً ولا يمكن أن تأخذ عليه شيئاً فيها .

المغنى وسريط

جرت عادة المحطة من يوم أن وقتت إلى تسجيل أغانيها بشرط ماركوفى ، أن تذيع على الجمهور كل ما تأخذ من هذه الشرائط في اليوم التالى مباشرة لصاحب الشريط ، حتى لقد تضطت أيضاً وأذاعت علينا في الصباح ما غناه المغنون في المساء ليست المسألة معرضاً لشهد فيه استعداد المحطة . أو امتحاناً تظهر فيه براعتها في التسجيل بهذه السرعة ، إنما المسألة مسألة جمهور يجب المحافظة على مزاجه في السماع ، فلا تذيع اليوم عليه ما سمعه بالأمس ، لأن ذلك بالطبع يدعو إلى ملالة وانصرافه عن السماع في وقت يدعو الناس فيه إلى سماع كل ما ينداع ، فنقل ملاحظاتهم ونحفظهم ، اللهم إلا قلة واحدة تخرج عن حسابنا في هذه الملاحظة ، تلك هي فئة المطربين لأنهم بطبيعة الحال ، أكثر الناس شوقاً لسماع تلك الشرائط في أقرب وقت حتى يسمع المغنى بأذنيه المواقف التي أجاد فيها ومواقع الصنف التي اعتوره منها وليتسى له أن يحكم على من اشترى كوا معه في الإذاعة من العازفين ليعلم مدى عزف كل منهم . وعلى الجملة ، فإن الواحد منهم يجلس بجانب «الراديو» كناقد لنفسه تسره

كفانيها ، فثقت إذاعتهم ، وسألت سمعهم . وضاعت الثقة بهم وبأبوا بنضب من المحطة والجمهور عظيم .

وإن لم تغيروهم من درجة المجودين ، المشهود لهم بالبراعة وحسن الاتقان ، أنفقوا عليهم فوق ما يتقاضونه من المحطة ، وبدلوا بالخرسان المين .

وما لأجل هذا أنشئت المحطة ، ولا له وجدت ، ولا يليق أن تمانى طبقة مجودة من أهل الفن ، حيفاً . في غير إثم ولا عدوان .

وأكبر الظن أن تحسن المحطة النظر في أمر هؤلاء الناس ، فانهم من أبناء الموسيقى . الذين لا تفكك تعاونهم وتمازجهم حتى ينالوا من المحطة حقوقهم ونصبتهم .

ولعل المحطة تعمل هؤلاء المذيعين ما يحملنا على حمدنا والثناء عليها في الأعداد المقبلة ، وإلا فلان ترك هذا الموضوع حتى يبلغ الحق مقره .

مصرى الله العظيم

يتلو القرآن من محطة الإذاعة مرقى . ظل مدة طويلة يذيع آيات الذكر الحكيم ، تملك عن التمرض لطريقة تلاوته أو مناقشتها ، إنما الذى نرجوه هو ألا يفرض على الجمهور في كل مكان أن يستمع إلى مرقى . واحد ، وفى مصر من المقرئين القادرين من لو تبادلوا الإذاعة لأرضوا جمهور المستمعين فى مصر وسائر البلاد الإسلامية كفلسطين وسوريا والعراق وغيرها ونرجو أن تواجه المحطة هذا الرأى بما يستحقه من التفكير الجدى .

مصر صاوى

من خير من أنجبهم المعهد الملكى للموسيقى العربية . وطالما تنبأنا له منذ نومه أطفاله بأنه لا بد تأخذ يوماً ما مكانه بين زمرة مطربي هذه السنين إذ يكون قد كمل مرانا وطالب فناً . وهاهو ذا يسمنا من محطة الإذاعة من آن لآخر أدواراً وأغاني توفى هو على تلحينها نفسه وألف لكل منها موسيقاها الصامتة يستل بها إذاعته .

لقد كان موقفاً كل التوفيق في إذاعته الأخيرة .

غريب ينم عن أن حادثاً قد طرأ لخال دون إذاعة الشريط ، فأيقنت في الحال أن هذا العذر الطارىء ليس ما أصاب الشريط من كسر كما أعلنت المحطة ، وإنما هو عدم رضا واحتجاج من بعض الشركات التي عبات وسجلت أغاني الوردة البيضاء .

على أن الواجب كان يقضى أن تتدارك المسألة بالشكل اللائق في الوقت المناسب قبل وضع جمهور المستمعين في كل مكان أمام أمر واقع ونسمع بدل ذلك عرفاً ثنائياً لييانو وكان يدوى بلا مبرر في منتصف الليل مع أن برنامج الاذاعة هذه الأسابيع قد قطع بالتناوبات والثلاثيات والرابعيات ؟

إجاده فيتحدث بها إلى كل من رآه ، ويحكم عن غيره ما قد أصابه من خطأ .

ولعل المحطة تعالج هذه الحالة بحيث تحمل المهلة أسبوعاً أو أسبوعين بين الغنى وشريطه ...

محطة الاذاعة تغتزر

... ولما حان الوقت لسباع الوصلة الثانية للأستاذ محمد

عبد الوهاب ، وكان الجمهور ينتظر شريط « الرتبة » بثوبها القشيب ، بعيدة عن مناظر حدائق عزبة جلال باشا في رواية الوردة البيضاء . إذا بإدارة المحطة تفاجيء السامعين باعتذار

العلم الخساف
دائماً..

شارع الأمير فاروق
عند مدخل سينما راسيت
ت - ٥٧٧٤٢

٤٩ شارع نوريه باشا
(الزواوي سابقاً)
ت - ٤٤٢٧١

مصر تجتاز إلى السيارات
شركة مصر لشركات الكهرباء واللاسلكي
تعرض لأجهزة الراديو العالمية المتأخرة
سبع أدوات السيارات والكهربية واللاسلكي

السينما المصرية

برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من اول يونيه سنة ١٩٣٥ لغاية ١٤ منه

«بيانو هوفمان»

Hofmann



أشهر ماركات البيانو

مائة لاتضارع ما كنت من الدرجة الأولى

صنع خصيصاً للقطر المصري

شاهدوه بمحلات

عزيز بولس

مصر . شارع ابراهيم باشا ٣٣ تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية . شارع فؤاد الأول ١٨ تلفون ٣٣٠٥

تسهيلات عظيمة في الدفع لآتراحم

السبت أول يونيه سنة ١٩٣٥

صباحاً : الخامس الشرق

مساء : الشيخ علي الحارث ورياض السنباطي . عود منفرد .

الأحد ٢ يونيه

صباحاً : فرقة موسيقى بلوك الحفر

مساء : مغني وآلات - علي عبد الباري

الاثنين ٣ يونيه

صباحاً : أوركسترا حسن أبو زيد

مساء : ثنائي اللثي

الآنسة أم كلثوم

بيانو منفرد

الثلاثاء ٤ يونيه

صباحاً : أوركسترا العاصمة

مساء : فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٥ يونيه

صباحاً : رباعي المقاد

مساء : مغني وآلات - الشيخة سكينه حسن

منولوجات فكاهية - حسن صالح

الخميس ٦ يونيه

مساء : مغني وآلات - عزيز عثمان

منولوجات فكاهية - موسى حلى

الجمعة ٧ يونيه

صباحاً : فرقة موسيقى مدرسة البوليس

مساء : مغنى وآلات - محمد صادق

عود منفرد - رياض السنباطى

السبت ٨ يونيه

صباحاً : الخماسة الشرقى

مساء : مغنى وآلات - صالح عبد الحى

قانون منفرد - مصطفى بك رضا

الأحد ٩ يونيه

صباحاً : مزمار بلدى - حافظ على وفرقه

يانو منفرد - فؤاد حلى

مساء : مغنى وآلات الأناثة مفيدة احمد

الاثنين ١٠ يونيه

صباحاً : أوركترا حسن أبو زيد

مساء : فرقة موسيقى اليد المصرية - محمد بدوى ومحمد الصبان

مغنى وآلات - الأناثة أم كلثوم

يانو وكات

الثلاثاء ١١ يونيه

صباحاً : أوركترا العاصمة

مساء : فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ١٢ يونيه

صباحاً : رباعى العقاد

مساء : الأناثة احسان عبده

منولوجات فكاهية - حسن صالح

الجمعة ١٣ يونيه

صباحاً : أوركترا محمد حسن الشجاعى

مساء : مغنى وآلات - عبد الفتى السيد

منولوجات فكاهية - محمد ادريس

مغنى وآلات - الشيخ محمود صبح

عود منفرد - رياض السنباطى

السبت ١٤ يونيه

صباحاً : الخماسة الشرقى

مساء : صالح عبد الحى

قانون منفرد - كامل ابراهيم

ج. كالدرون

مصر شارع عماد الدين غمرة ١١٨

الاسكندرية شارع شريف غمرة ١٨

أقدم وأشهر محل لمبيع كافة آلات الموسيقى

— نؤتمند اوحيد لاجيزة راديو «نورا» الشهيرة العالمية —

متينة الصنع - جميلة الشكل - رخيصة الصوت — «المبيع بالتقسيط»

رواية للرحلة



موزار MOZART

٢

ولكن لديه من المشاغل ما يذهب عنه الروع والحيرة غير أن شيئاً واحداً يبق عالقاً بذهنه هو أن أيام السرور والمرح التي قضاه في فينا قد انقضت ولو إلى حين ، فقد كان المطران لا يحتاج إليه إلا في التادر فكان لدى الجراف من الوقت ما يمكنه من غشيان احتفالات الكرنفال على اختلاف نزعاتها ، أما الآن فلا بد له من الفراغ لأعداد ما يلزم لأقامة رجال البلاط والحاشية حتى إذا أتم ذلك كان عليه أن يلازم الأمير طوال اليوم يترقب أمره وإشارته . ضاق صدره بهذا الهاجس فتهدتهدأ عبقاً وانصرف إلى حجرته .

كان صباح اليوم السادس عشر من مارس سنة ١٧٨١ مشرقاً بهجاً ، صااً سمائه ، وقيت زرقته فاستقبله الناس بالبشر والتأليل .

أقبلت عربة البريد تهسدى في مروجها بيتهلدورف وهيتنجنج من ضواحي فينا ثم تخفف السير وهي تعبر بوابة فينا .

لم يكن السفر في هذه العربة مريحاً على التحقيق ، فقد كانت المسافرين ،

- ماذا ؟ موزار يحجى الى فينا ؟

- نعم . وأى عجب في هذا ؟ استدعيته لا لأمد له سيل الشهرة وإذاعة الصيت ، ولكن ليكون في خدمتي وطوع أمري . ويجب أن يفهم ذلك جيداً ساعة وصوله إلى هنا . يجب أن يتبين أهل فينا جميعاً قدرة سالسبورج ويبلسوا عظمتها . يجب أن تبعث في نفوسهم من دوافع الدهش ما يهجر الباهم . ليس عدهم من يعادل موزار أو يطاوله

- أمرك يا صاحب السمو - طاعة لأمرك . إن موزار حديث الناس هنا . وإن فينا بأسرها سيطير بها السرور حين تعلم أن يافقكم . - لا ترد حرفاً . اكتم هذا الخبر عن أهل فينا لتكون المياغة أشد وأعظم . لاتج بكلمة عما دار بينا . سأتكلم عليك وحذار . . استودعك الله .

خرج الجراف يكاد يصكون مذهولاً جائراً



موزار

لجميعهم . يشترجون ثلثة الأمر ، ويصيحون لاحقر الأشياء وهم يحولون أن بينهم موزار ، ويتصايحون كلما ارتجت العربة وترزلت من مرورها على الأحجار فيضط الركاب بعضهم على بعض ، فضطرب أجسامهم . وترج أدمتتهم ويسارع بعضهم الى نافذة العربة بمنجل الوصول . ويتبين الموقف

وشد مأحر السفر الأهم حين خفف السائق من سرعة الخيل - وفاق التعلبات - وتنفخ في بوقه أعية « في نسيم الريح »

وصلت العربة أخيراً إلى ميدان استيفان في الساعة التاسعة صباحاً فاندفع موزار من ذلك المركب العتيق . وأعضاء جسمه تتوجع جعماً من طول السفر ومشفته ، وهو يقول « أشكر لك من كل قلبي » لحلق فيه غلام صغير كان إلى جانبه مستعلماً فقال له موزار « هل تساعدني على حمل حقيبي الى شارع سنجر مقابل بعض درجيمات ؟ » فرح الصبي ، وكان بالطبع في ساحة الى الدرام ، وتلقف الحنية من السائق وحملها متلفاً

وقب المارة والمتسكرون في الطرافات يشاهدون القادمين ويتغامزون عليهم ، وهي فرصة خلقت لهم موضوعاً جديداً يشغلون فيه ألسنتهم وأقائين أدمتتهم

امام باب القصر التي موزار عصاه واستقرت به التوى فتكناه البواب ساخراً يقول

- هيه ياسيد موزار . اقرب . جئت في آخر لحظة ، قبل فوات الوقت . إنه في انتظارك . فوق . يترب مقدمك بفارغ الصبر . لقد سبقك رجال الحاشية . هم جميعاً هنا من ثلاثة أيام . أسرع وبادر بالصعود إلى الطابق العلوي

كان الأمير يستقبل بعض الزوار ، فارتقى موزار السلم قفزاً حتى دخل البهو ، ويظهر أن طول غيبته أنساه المتبع من التقاليد فقد رغب في دخول حجرة الاستقبال دون استئذان لولا أن أنجل باور جذب من طرف رداءه وزجره قائلاً

- لا تمجل فأنفدك المجلة شيئاً... آه... أنت موزار ؟ سلام الله . كيف حالك ؟

- أشكر لك فضل سؤالك عني ، ولكن لماذا لايسمع بالداخل ؟
- بالترتيب ، من حضر الأول فالأول
- لكني ، إلى الأمير ، أشد حاجة من غيري إليه
- جائز . لكن ذلك لايجوز التعلبات التي صدرت الى انتظار حتى يأتي دورك وأعلن خبر قدومك

جلس موزار يتململ من النعيط وينتقل من مقعد إلى مقعد كلما أخل الرجل الذي يسفته مكانه . وكذلك عاد موزار إلى قيود الخدمة ، وسلاسل الوظيفة بعد أن استمر ألفة الحرية في باريس وميوغ فناناً مبدعاً يفعل مايشاء ولهذا ظل طوال وقته بعض التواجر ، ويصر على أسنانه كأنه يتلع دواً مرأ

أوشك الرجال الذين سبقوه إلى الزبارة أن يقتروا ، وجاء دوره فداده أنجل باور باسمه فنهض مسرعاً ودخل حجرة الاستقبال بقلب يخفق اضطراباً

هناك كان المطران يقبض أعرضه في رداءه الترمزي ، ودام الكرادلة ويدا فوق صدره ، والشمس تملأ الرحب بأشعتها الذهبية فلوخ ثياب المطران كأنها في أتون من لهب ، ويتلأأ في صدره صليب المطارنة وتقع من أحيطاره الكريئة - اللباس والياقوت والفيروز - أضواء تمثل جميع ألوان قوس قزح

جرت موزار هية المطران وأبته فاحتضن إلى الأرض صامتاً . سادسكون رهيب لم يدم طويلاً فقد رن صوت المطران في حدة يقول لموزار « اقرب » فتقدم موزار خطوات فصاح به المطران « قف » فوقف الموصيفار ينظر مايقفاه من الخطاب والمحادة

صوب المطران إليه يريق عينيه فتضى موزار لوتيلته الأرض ولا يتلقى سهام تلك النظرات القاتليات المليئة بالحطة والامتهان . إقتضت لحظة هدية كاد موزار يموت من هولها

- هل أنت رئيس فرقتنا الموسيقية ؟ آنت فولنجايج أمادوس موزار ؟

وجه المطران إليه الخطاب في إنكار كأنه لايعرفه فأجابه الفتى موزار ، في شيء من التهم

- نعم . أنا موزار
- كنت لأعرفك من طولاً اعتراك وبعادك ؟ أمكنتاظر بعيداً عن سيدك ، بعيد البار ، نائي المزار ، ظهر وترمح فارغ البال كسلان مبرداً

غلا الدم في رأس موزار واثراب يصهره إلى المطران فيحسه بأشعة عينيه الجذابتين وقال
عفواً ياسيدي . ليس الفراغ ولا الكسل ولا العربة من طبعي ولا هي في خلقي . إعتقد يامولاي أنني ماأضمت لحظة من أجازتي عيلاً.

- أنسى ماأتيت من الألعاب الموسيقية عملاً وشغلاً ؟ حسناً

ليس نفس أية أن تعيش في هذا الجو الموبوء بمجالة النظرة ،
إتما يكن إلى هذا الجيش قوس الأذلاء البائس . . أيقظ موزار
بابواب الردعات ، وجدران الحجرات يحي من يريد ومن لا يريد .
ثم لا يخطو خطوة ، أو يتحرك حركة إلا إذا صدر له أمر ؟ موزار !
ذلك الرجل الفنان العبقري الذي يصاحبه ، خارج بلاده ، الملوك
والأمراء مصالحة الصديق المحبوب ، يقف باب أميره ذليلاً ، كبير
القلب ، مريض الجناح ؟

سحت عينا موزار ، وقاضت بالدمع مقتلته ، وخر جاثيا يصيح
« ما هذه الحياة المزعجة ؟ وما هذا الجيش المر ؟ ثم أجهش في
البكاء .

في هذه اللحظة فتح باب الحجرة ، في هدوء ، فاذا كلينباير

ستكلم في هذا بإيجاز . إن إخوانك الموسيقين جميعاً الذين استدعيتهم
إلى هنا ليرا على جناح السرعة وأطاعوا أمري وجاموا مسرعين
ومضوا هنا ثلاثة أيام . واليوم قطع تحي . أنت . فكيف أستبحت
لنفسك هذا التأخير واركتبت هذا التقصير ؟

— يا صاحب الأمانة العالية . إن موصلات البريد لم ينج تأخرت
لتراكم التلج فتقدر على الوصول في الأوان . كان التلج يابسيدي عثفاً
مرعباً

— حجة فارغة

أراد موزار أن يجيب ولكن المطران قاطعه قائلاً

— لا تدري . أعرفك مدى حياتك خيفاً ، كنوباً ، مستهتراً . ثم

استوى على ساقيه وصاح

— سأنتقم منك ، وستكفر عما جنت بذاك

— الأمر لك يا صاحب الأمانة العالية

عاد المطران يجلس متوركا موزار ثم غاطبه في لهجة أخف حدة

قائلاً

— في الساعة الرابعة من مساء اليوم ستكون الفرقة على استعداد في
الصالة الكبرى ، وقد تم وضع البرنامج . إطلع عليه عند يروتى .

سيفي شيكاريلي ، وأنت ستصعبه . فاهم ؟

— نعم .

— شيء آخر . لدى عمل كثير فيجب أن تكون بين سمي وبهرى

ولمذا أمرت أن يمدوا لك الحجرة الصغيرة التي تجاور كلينباير ،

فيها نيت ، وفيها تحضر أعمالك . . إتييت . لذهب . وأشار يده إلى

الباب فخرج الأستاذ الشاب

خرج موزار يتربح كن أصيب بحجر في رأسه ، وتصد في التو

إلى الحجرة الصغيرة التي خصصت له ، هنالك ارتقى على مقعد ،

وانسرح عليه ، وفرج بين قدميه يكاد يكون منغشياً عليه

بالبول ! أهذا هو موزار الذي دوى العالم باسمه ، وهضت له

إيطاليا وفرنسا وبافاريا ؟ أهذا هو موزار الذي حلفه الأبدى

والأكثاف ؟ أهذا هو موزار الذي يتلف العالم على رؤيته ، والذي

يزل من قلب الدنيا منزلة لم يسهل إليها أحد ؟

وى اوى ! يا إرادة السوء أين المصلحة ؟ أهكذا ينضج الاتباع إلى

متوهمهم ، فيتحكمون في أجسامهم ، وأفكارهم ، ومشاعرهم ؟

أى زمن هذا الشيع ؟ الذي يميل أقدار الباقرة وذوى المجهود

الجبارة تحت رحمة مثل هذا الأمير المتصلف ؟

كسبة الأنجلو المصرية

لأصحابها بصمى وشركاه

٢٢ شارع قصور النيل بمصر

تليفون ٥٠٣٣٧

تقدم

أقوى مؤلف ظهر للآن عن أخطر مبحث
يتعلق بحياة الإنسان الجنسية

المسألة الجنسية

تأليف

دكتور أوجشت فوريل

دكتور في الطب والفلسفة والفنون

تصريب

دكتور صبرى جرجس

نفس أن والدي يغيب في السابورج ، تحت رحمة هذا الشيطان ، نفساً ولحماً وعظماً . أنه ليُزَلِّ والدي المسكين غضب قمته إذا جرئت أن أتحرر في الذهاب أتى شفت . ولو لم يكن والدي مرتبطاً بالوقت لدرت من زمن ، أين أبقى جدي ، وأخذ ذكرى ، وأرفع إلى الساكن شأوى

أى ربى ! ماذا يصنع أبى إن صب عليه الأمير جام غضبه ، وسامه ألوان الذئاب ؟ أأكون له مورد قمعة ، وما أعدنى إلا لاكون له منبع نعمة ؟ أى أبى ! من أجلك أعانى ، وفى سيالك أحتمل ، وليفعل الله مايشاء . . . ألا تدرى ، يا صديقى ، أن كتاب مدرسة الكنان ، الذى ألقه أبى يدر عليه ربما وافرأ ؟ ثم ألا تعلم أنه لو استقال لافترض تلاميذه من حوله وأصبح ممدماً ؟ على أن المطران إن غضب على أبى ، لايجل غضبه عليه وحده ، بل يصيب كل من اتصل أو يتصل به

.. قد يكون هذا حقاً ، يا موزار ، فما يمنعك أن تأخذ منك أباك وأختك ؟ وفى ميازتك وعقربتك ما يكفل لها الهناءة ورغد العيش بل والسعادة جميعاً ؟

.. لكى أضمن ذلك يجب أن تكون لى وظيفة ثابتة ، ومن أين لى ذلك ؟

.. أنت الذى تسأل هذا السؤال ؟ كلا ؛ يا موزار ، لست أنت الذى يقول هذا القول ، فإن فى اسمك وشهرتك مايملا "مع الدنيا" ، وستعرف قريباً مكاتك من قلوب أهل فينا بأجمعهم . إن المدينة اليوم قد حشدت تنتظر رؤيتك ، وهى من سرورها ، تكاد تفرج من إهابها ، وإنها لتسبغ الوقت الذى ستراف فيه ، وتود لو استطاعت أن تنبه نياً

.. كلام حلو يا صديقى تجاملنى به ، فلك شكرى لقاء رقة عواطفك

.. أقسم ألا أنطق إلا حقاً ، يا موزار ، ولقد سمعت ، من زمن قريب ، فى حلة موسيقية عند سوارتزبيرج ، ثناء فيك بقصر عنة الثناء ، ومدحاً يتضاد معه كل مدح . تناولوا "أوبراتك" الجديدة بالاعجاب والاكبار ، حتى أن الجراف كولوريدو ، والد المطران المتصلف ، دفع ولده لاستدعائك حتى يسعد بمشاهدتك قبل العودة إلى السابورج . وإن النيلة تون ، زوجة الجراف ، شديدة الإعجاب بك ، وهى لذلك تقضى كل مؤلفاتك أن كالى مقرها ومهما كان ثمنها . تبه يا موزار ، ولا تجهل نفسك ، بعد ظهر هذا اليوم ستحضر هذه

مششار اللام ، يحول يصره فى أرجائها ، حتى إذا وقع يصره على موزار ، اندفع إليه متبالاً ، ماداً له ذراعيه يريد أن يحتضنه وهو يقول فى لفظة " موزار ! عزيزى موزار ، " وقبض على كتفى يديه ، فاذا بهما تستطغان كأنهما يذا تبتل

فزع كليناير ، واشتدت دفته ، وزادت حيرته . وكاد يذوب من هول الموقف ، حتى إذا عاكك نفسه صاح

.. موزار ! يا صديقى ، ماذا بك ؟ ما الذى أصابك ؟ نفس عنى وتكلم . أنظر لى يا صاحبي ، أأست ترائى ؟ أنا هنا بين يديك ، أنا كليناير ، صديقك الوفى القديم ، حياق رهن إشارتك يا موزار تكلم وأرح نفسي فاني أخشى عليها التلف .

هنالك نهض موزار ، وارتمى فى حضن صديقه بقبله ، ويفسل وجتيه بدمعه ، ويحاول الكلام تخفقه العبوة ، حتى إذا سكن جاشه قال فى حيرة

.. معذرة يا صديقى وألف معذرة ، إن هذا الأمير كان شره مستعلماً . نعم أصبحت غلاظته لا تلتاق ، وصلفه لا يجتمل .

.. هون عليك يا موزار ، وسكن من روعك ، ألا ترى أننا نمائى جميعاً قسوة هذا الرجل وجبروته ؟ بل لمالك أحسن حالا منا . وخير ألا يتصدى له الإنسان فى طريق أو عمل . يجرح نفسك يا صديقى أنك لم تتد ما تعودناه نحن على تعاقب الأيام والسنين . لم نعد نشعر بعشوته ولا كبرياته ، ولا غطرسة . فنشأنا شأن الكلاب تعودت الضرب . . . ولكن قل لى يا صديقى ، كيف كان حالك فى الخارج مدة إجازتك فى ميونخ

لمع السرور فى عيني موزار . حين ألقى عليه هذا السؤال ، وانطلقت أسارير وجهه وأخذ يقص على صديقه منترح الصدر مسروراً

فلما انتهى قال كليناير

.. والآن يا صديقى ، ألم تر أن لك منافذ أخرى تستطيع منها أن تحرر من اليهودية ، وأن تحطم السلاسل والأغلال ؟ أى شيء أسهل عليك من هذا ؟ وأنت غير مقيد ولا مغلول ؟ حين تضجر نفسك ، يا صديقى ، فما عليك إلا أن تمى متاعك ، وتكلم على الله وترسل . . . أما نحن ، يا موزار ، فلا مغر لنا من احتمال هذا الضنى بل وحسابه نيمياً

.. كلا ، ليس أمرى من السهولة بحيث قدرت ، يا كليناير ، فلا

ابتدا موزار يحرب المفاتيح . ويدرب أصابعه عليها . وكان
دماغه مشغولاً بتأليف « روندليو » وتلحينها وتدوينها في الأوراق .
ليساغت الضيوف وحشد الحفلة بتوقيمها
ولقد أنسته الرغبة في التجويد شعوره بالجوهر . وحاجته إلى الغذاء .
مر الوقت سراعاً . وبلغت الساعة الثالثة . ولا يزال موزار مهمكاً
في كتابة قطعة رباعية للكان . وفي منتصف الساعة الرابعة حضر إليه
بروتى ، أول عازف بالكان ، وكان يرأس الفرقة في غياب
موزار . فلما أقبل عليه اتحنى له في احترام وجلال وحياه . ثم أخبره
أن كل شيء تم . وأن الحفلة على أكمل استعداد . لا ينقصها إلا
تشريف موزار . ثم قال
- أمر أستاذى
- أرجو أن تسرع يا عزيزى بروتى فتحضر لى رباعى الكان .
لنى أريد إجراء تجربة صغيرة . لقد وضعت قطعة ، روندليو ، في سرعة
وعجلة وأحب أن أثبتن قمتها قبل عزفها
- بكل ارتياح وبرورى يا أستاذى
واسرع بروتى إلى تلبية بدائه وخرج عاجلاً بشع ،

السيدة الحفلة الموسيقية ، وسأجته أن أعزفك لها ، وأقدمك لها
وهناك تشهد بنفسك صدق كلامى
في هذه الحفلة قرع جرس البواب في الطابق السفلى ، مؤذناً
بدنو وقت تناول الطعام . فقال كليمنابر
- آسف يا صديق ، فقد وجب أن أتركك الآن .
قال موزار في غضاظة وحسرة
- نعم تجلس أنت إلى مائدة الخاصة ، وأتناول أنا طعامى مع الخدم
- صدقت ! في هذا المعنى على الأخص ، يجب أن يحمى الحديث
مع المطران وسأحدثت معه ملياً ، يشاطرنى فيه أركو وبينيكى اللذان
يتندان معنا ، لانهما يريان رأى وبجانب إحساسى
- لكنك ، بإسادة . لست قضاة ، ولا يصنى لغتنا كم حضرة
الفتى الأكبر ؟!!
- سنحرج ، وسنحاول إخضاعه إلى رأينا . . . إلى الفتى في
حفلة المساء .
ثم حيا كليمنابر موزار تحية رقيقة كلها عطف وحنان ، وانصرف
يكاد تذيبه الحسرة

وجلس موزار يسائل نفسه ، أينزل إلى مائدة الخدم ، يشاطرم
الأكل ، ويسام في طعامهم ؟ أم يصف أنفة ، ولو بلغ به
الأمر إلى الصيام ؟ كان الحكم للخدمة ، فأصدرته قاسياً مؤلماً .
فانه لم يذق طعاماً طوال يومه ، وقد استفد السفر تقوده جميعاً
فلم يبق معه إلا دربهات لاثنتى من جوع ، ولو أن المطران صرف
له المتأخر من مرتبه لاستطاع أن يمتنع مقصده المزرى من مائدة
الخدم ، ولكنه لم يقبض منه إلا الخشونة والازدراء . وأركو
رئيس الديوان ، في مائدة الأمير ، فلا يستطيع الاقتراب منه . إذن
فلا بد من الذهاب إلى مائدة الخدم - علم إليها

نزل موزار . على مضض . فاستقبله البواب قاتلاً
- مرحباً . جئت ياسيد موزار في الوقت المناسب . هات حقيقتك
وقبل أن يعطيا إليه ، أخرج منها موزار ورقاً وجهاً وقلماً .
ونظر إلى ساعته فإذا بها الثانية عشرة . وإنذ غامأه أربع ساعات
يستعد فيها للحفلة الموسيقية

كان في ركن الغرفة ياتو من الطراز القديم . قد يكون المطران
أمر أن يوضع فيها . وهو ياتو أوتاره من ريش الثرمان . بشع
الصوت يكاد يكون أثراً من الآثار . ولكن ماحيلة المنظر إلا أن
يركب الخشن من الأمور



المقام الربيعي

4

أصول الرهج

اصطوانات

١ رفع الصوت $\frac{1}{2}$ درجة ٢ خفض الصوت $\frac{1}{2}$ درجة

٣ $\frac{1}{2}$ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢

١٣ $\frac{3}{4}$ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢

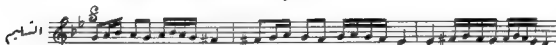
٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢

بشرو حجاز همايون ولي دده

الدوكاه

من مجلس التمهيد

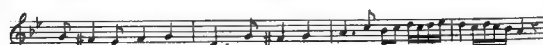
أصول الزمزم (بسيط) المقام الأول



الانسجام



الانسجام



مربع حجاز للاستاذ صفر على

الدوكاه

♩ = 66
المقام: الأزدلي

1

2

المقام: الشامي

أصول المربع

que arabe avec ses instruments, ses sciences et ses arts, pendant de longs siècles et même jusqu'après la Renaissance. L'usage du « oud » subsista en Europe jusqu'au XVII^e siècle où il fut rem-

placé par le clavecin, instrument plus approprié à la musique européenne, basée essentiellement sur l'harmonie.

De même l'Europe continua jusqu'au XVIII^e siècle à employer la

notation instrumentale sous forme de tablature montrant la position des doigts sur les cordes et la façon de jouer. Ce genre de notation avait été emprunté aux Arabes.

MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad I^{er} (Tél. 2305)

PIANOS HOFMANN
et
RADIO TELEFUNKEN

C'est à cette époque brillante que Haroun el Rachid ordonna à Ibrahim el Moussili, Ismail Ibn Gamia et à Fouhail Ibn Abi Al Aoura de recueillir cent airs et d'en choisir dix, puis trois qui furent ainsi répartis : un air «khafif taql Awals de Mâabad, un air «thakil thani» de Ibn Sâriq et un air «thaql thani» de Ibn Mohrez.

La musique arabe fut fortement influencée, à l'époque Abbasside, par la musique persane à laquelle elle emprunta un grand nombre de termes et d'expressions.

Cette influence d'ailleurs ne s'exerça pas seulement sur la musique mais encore sur les autres arts et sur les sciences.

L'Andalousie.— Les Ommeiades conquièrent l'Andalousie et y portèrent la civilisation Arabe. Ce pays vit fleurir les arts et les sciences et propager sa lumière en Europe, qui ne s'était pas encore réveillée de son sommeil. Grenade la capitale de l'Andalousie, fut un centre intellectuel actif et Séville brilla par ses poètes, ses musiciens et ses luthiers. Au dire d'Ibn Khaldoun, lorsqu'un savant de Séville mourait et qu'on voulait vendre ses livres à un prix élevé, on les envoyait à Grenade, et, à l'inverse, lorsque dans Grenade mourait un musicien, on envoyait ses instruments et ses manuscrits à Séville où la musique était en grande faveur.

Les Khalifes d'Andalousie furent les zélés protecteurs des lettres et des sciences, tel El Hakam II qui ne réunit pas moins de 400.000 volumes. Ils mirent également la musique en honneur, tant et si bien que le goût s'en répandit dans toutes les classes de la société.

Aux divers instruments de musique apportés par les Arabes s'en ajoutèrent beaucoup d'autres parmi lesquels on peut citer : des instruments à cordes, «oud» complet à cinq cordes, «chahour», qui est un genre de «oud» «tounbour», «quthhara», «mishar», «qulnara», «qanoun»,

«nouzha», «rehab», «kamano», «chagra», «michghar». Des instruments à vent : «mis-mar», «sourna», «sourmay», «nay», «chababa», «yaraâ», «summara», «qasaba», «maou-soule», et «souffara».

Des instruments en cuivre : «bcuq» et «nafir».

Des instruments à percussion : «douffs», «ghorbal», «bandir», «sangs», «kassat», «moussafiqat», «qadib», «naqqara», «qassaa», et «tabl».

L'effort des musiciens ne porta pas seulement sur les instruments, mais aussi sur les compositions. Ils y créèrent de nouveaux genres parmi lesquels la «hawbah». Cette importante variété de musique andalouse se composait, au début, de quatre pièces ayant chacune un nom distinct. Elle finit par comprendre cinq pièces. Les musiciens inventèrent aussi les «zagals» et «mouachahates». Ces genres passeront en Afrique septentrionale, en Egypte et en Arabie où ils se sont conservés jusqu'à nous, grâce à la tradition.

Parmi les musiciens les plus renommés de l'Andalousie se trouve Ziriab, disciple d'Ishak el Moussili. Ayant fait ses études à Bagdad, il se transporta en Andalousie sous la régence du Khalife Abd el Rahman Ibn el Hakam. Il fut un musicien de grand talent et un savant éminent. C'est lui qui, en Andalousie, ajouta au «oud» la 5ème corde, et qui employa, pour jouer du «oud», la plume d'aigle au lieu de l'archet en bois qui était alors en usage.

Ziriab eut le mérite de créer une méthode rationnelle d'enseignement. Avant lui, il était d'usage que l'artiste répétait son air plusieurs fois à ses élèves jusqu'à ce qu'ils l'eussent appris. La nouvelle méthode de Ziriab consista à diviser l'enseignement en 3 phases : (1) étude du rythme mélodique simple par la lecture de la poésie avec temps marqué sur le «douff»; (2) étude de la mélodie simple; (3) ornement de la mélodie et la recherche de l'expression des sentiments.

Il étudiait la voix de ses élè-

ves avant de leur donner son enseignement. Il demandait à l'élève, assis sur un petit tabouret, de crier à haute voix «Ya Haggam» ou de répéter le son «Ah» sur tous les tons de l'échelle musicale.

Ziriab laissa un grand nombre d'airs que l'on évalue à environ 10.000.

Parmi les autres musiciens célèbres, on peut citer aussi Aboun et Zarquon et parmi ses esclaves (qiane) Azefa, Fadl et Motâa.

L'Andalousie demeura pendant cinq siècles un centre intellectuel florissant où l'on venait des autres pays d'Europe pour étudier les sciences et les arts auprès des savants arabes de ses universités. Les ouvrages les plus connus étaient alors ceux d'El-Farabi, d'Ibn Sina et d'Ibn Rochd, qui furent traduits en latin et se répandirent dans les autres pays d'Europe. Les ouvrages des anciens Grecs qui avaient été traduits en arabe passèrent également en Europe.

Ceux qui allèrent étudier la musique dans les pays islamiques traduisaient avec leurs collègues un grand nombre d'ouvrages arabes sur la musique tels que les livres d'El-Kindi, de Thabit ion Qorra, de Zakaria E-Razy, d'El-Faraby, d'Ikhwan El-Safa, d'Ibn Sina, d'Ibn Baga.

Même après la chute du royaume arabe d'Andalousie, les rois chrétiens gardèrent dans leurs palais des musiciens arabes. Jusqu'au début du XIVe siècle, ces rois continuèrent à attirer les musiciens arabes et à les inviter avec les danseuses à leurs fêtes. Un poète espagnol composa pour ces musiciens et danseuses un grand nombre de chants en arabe. Les instruments de musique arabe se répandirent dans le sud de l'Europe où ils conservèrent leurs noms arabes, comme l'«oud» le «quthhara», le «nakara», le «rabab», le «tounbour». Comme les instruments, ne se répandit qu'avec leur propre musique, l'Europe demeura conquise à la musi-

composition. De nouveaux instruments furent mis en usage et on peut entendre jusqu'à cent esclaves jouant à la fois. Musiciens et chanteurs furent admis dans l'intimité des Khalifes

Baghdad, fondée par Al Mansour, devint la capitale du Khalifat, le centre des richesses de l'Orient, la ville où brillèrent les sciences et les arts, en particulier la musique

Al Mahdi, fils d'Al Mansour, était grand amateur de musique et de chant. Il avait d'ailleurs une voix qui passait pour la plus belle de son temps. Son palais était toujours plein de musiciens.

Pour une nouvelle faveur, dès l'époque des abbassides, la musique ne fut plus considérée comme une profession déshonorante. Il y eut même des jeunes gens d'un rang élevé qui s'en firent s'y adonner. Tel fut Ibn Gamil, un des descendants de Qoréich, tel encore le prince, Ibrahim Ibn El-Mahdi, dont le souvenir nous a été transmis dans plusieurs ouvrages de littérature.

Le Khalife Al Wathiq était lui aussi musicien et compositeur de talent. Nous lui devons une centaine de morceaux. Son jugement sur Ishak el Moussili montre bien en quelle estime étaient tenus les musiciens auprès des Khalifes de cette époque. Al Aghani (vol. 1 p. 285) rapporte en ces termes ce que le Khalife disait d'Ishak el Moussili : « Ishak n'a jamais chanté devant moi sans me donner l'impression que mon royaume devenait plus grand. Ishak est un don de Dieu auquel nul autre don ne peut être comparé. Si l'on pouvait acheter la vie, la jeunesse et la vigueur, je les lui aurais achetées, m'en eût-il coûté une partie de mon royaume ». Le Khalife Al Hadi offrit en un seul jour 150.000 dinars à Ibrahim el Moussili, lequel devait dire plus tard : « Si Al Hadi avait vécu, nous aurions construit les murs de nos maisons en or et en argent ».

Les Khalifes Abbasides portaient à la musique et aux musi-

ciens autant d'intérêt que les Khalifes Omeyyades eux-mêmes. Nous avons vu Yazid Ibn Abdel Malak honorer Habbabah, le Khalife Al Walid Ibn Yazid soigner Mabad dans son palais et assister à ses obsèques aux côtés d'El Ghamar, frère du Khalife

On voit par ces quelques exemples, combien les Khalifes honoraient la musique et le chant à cette époque précisément la plus florissante de la civilisation arabe

On ne peut, en rappelant ces faits, s'empêcher de comparer cette situation à celle des musiciens européens jusqu'au commencement du XIXe siècle, c'est-à-dire plus de mille ans après l'époque dont nous venons de parler.

Tels de ces musiciens connurent la pauvreté et l'humiliation. Mozart, un des plus grands génies de l'art musical, vécut au XVIIIe siècle. A la suite d'un voyage triomphal en Italie il obtint le titre de Amadeus. Bien que son nom fût célèbre en France et en Angleterre, il dut accepter d'entrer au service du gouverneur de Salzbourg, sa ville natale, comme simple valet.

Mozart et Beethoven n'eurent pas un sort plus heureux.

C'est sous les Abbasides que fut construite la première Université Arabe destinée à l'enseignement des sciences et des arts. Al Mamoun, son fondateur l'appela « Baït el Hekma », la maison de la sagesse. De grands savants tels que Yehia Ibn Mansour et le groupe connu sous le nom de Banou Moussa, traduisirent les ouvrages grecs relatifs à la musique.

Grâce aux encouragements des Khalifes, Al Kindi et Al Farabi écrivirent leurs ouvrages de musique dont nous parlerons plus loin.

C'est vers cette époque que l'on songea à fixer les règles de la musique arabe. Après Younes l'auteur omeyyade, auquel nous avons fait allusion, ce fut Ishak el Moussili qui, le premier, s'occupa sérieusement de composition musicale. Après lui, Al Khalil Ibn

Ahmed écrivit « Kitab Al Nagmaham » et « Kitab Al Iqaa » qui furent les premiers ouvrages de caractère scientifique. Puis vint Ishak Ibn Yacoub el Kindi qui les surpassa puisqu'il écrivit plus de sept volumes sur les sciences et les théories de la musique et qu'il fut le premier à employer une notation musicale scientifique à l'aide de l'alphabet.

Après El Kindi, Abou Nasr Mahmud El Farabi fut un des arabes les plus versés dans les sciences grecques. C'était un musicien jouant parfaitement du « oud ». Il écrivit plusieurs ouvrages, notamment « Kitab Al Moussiqat al Kabir » dans lequel il fit un exposé des règles et des caractères de la musique arabe, exposé auquel les générations suivantes ont toutes été redevables.

Parmi les musiciens célèbres de cette époque, citons : Hakam el Wadi, Ibrahim el Moussili, Ibn Ganeh, Yehia el Makki, Ishak el Moussili, Zalsal, Foulah Ibn Abi El Aoura, Mokhareq et, parmi les chanteuses, Bazi.

Certains auteurs prétendent que les Arabes ont négligé d'écrire la notation. Ils s'appuient sur le fait que le grand livre d'Al Aghani ne contient aucun morceau.

Ce n'est pas là un argument suffisant. La précision que met Al Kindi à écrire la notation musicale alphabétique dans son livre « Rissala fil Khobrat al Athan » prouve bien le contraire. Le livre d'Al Aghani lui-même suffit à condamner cette opinion : On trouve en effet au vol. 9, page 54, le passage suivant : « Ishak écrivit à Ibrahim Ibn El Mandi pour lui faire part d'un genre de chant qu'il avait composé, du doigté, du « migra » et des parties du « jahm » ; Ibrahim, sans l'avoir entendu le chanta exactement ».

Il est dit encore, au même passage : « Il lui envoya ses vers avec rythme, « basit », « migra », doigté, décomposition, partie, théorie de la gamme position des syllabes, nombre de thèmes et de mesures. Ibrahim le chanta ».

mes qu'elles ne possédaient pas au temps des Khalifes Rachides. Tels furent le « thaql awal » et thakil », le « hagaz » et le « raml ».

La musique comme les autres arts brilla d'un vif éclat. Plusieurs chanteurs et chanteuses acquirent une telle maîtrise de leur art qu'on peut les considérer comme les précurseurs de l'école moderne.

Le plus célèbre fut Saib Khathir qui exerça une influence prépondérante sur la musique arabe. Ayant entendu le chanteur Persan Nachit qui était venu à Médine et qui chantait dans sa langue maternelle, il envia sa gloire et s'appliqua à l'imiter dans le chant arabe qu'il porta à un haut degré de perfection. « motqan ». Les musiciens arabes avaient jusque là employé le « qadib ». Comme Nachit, Saib Khathir employa le « oud » dont il introduisit l'usage à Médine.

Saib Khathir, avec Abdallah ibn Qasfar, allèrent à Damas où ils chantèrent devant le Khalife Moawia ibn abou Sofian.

La musique persane commença alors à se répandre chez les Arabes.

Les plus célèbres disciples de Khathir furent d'abord Azza El-Malia et Gamila les deux prometteuses de la renaissance de la musique arabe, puis Ibn Soreig et Mabad.

Le fameux chanteur Ibn Misghaf qui vécut au temps des Ommeyyades, introduisit le chant persan dans le chant arabe, à la Mecque. Lui aussi avait, dans sa jeunesse, entendu chanter en leur langue des Persans, des maçons qu'on avait fait venir pour reconstruire le Temple Sacré, qu'un incendie avait détruit. Il fut vivement encouragé par son patron, qui l'engagea à voyager à l'étranger pour se perfectionner dans son art. Il alla en Syrie, où il apprit le chant grec, puis en Perse où il se familiarisa avec le chant persan et avec les instruments de musique en usage dans le pays. Il rentra enfin au Hedjaz où, des connaissances qu'il avait ainsi acquises,

il tira une méthode que d'autres chanteurs s'empressèrent d'adopter.

Parmi ses disciples on peut citer Ibn Mohrez, Mabad, Ibn Soreig et El-Gharid.

Chanteurs et musiciens s'attirèrent une telle considération qu'ils furent bientôt accueillis au palais des Khalifes où on les combla de bienfaits. Déjà, au début de la période ommeyyade, nous voyons le Khalife Abdel Malek Ibn Marawan s'intéresser aux musiciens. Musicien lui-même, il demanda un jour à Ibn Misghaf s'il chantait à la manière « al-rokban » ou à la manière « al-motqan ».

Soliman Ibn Abdel Malek organisait des concours de chant et distribuait des récompenses aux vainqueurs.

Yasid Ibn Abdel Malek appréciait tellement la musique qu'une fois élu Khalife il acheta 4000 dinars la chanteuse Habbabah qu'il avait connue dans un voyage à la Mecque. Il l'entoura d'une grande faveur jusqu'à sa mort.

Al Walid Ibn Yasid fit soigner dans son palais le chanteur Maabad qui était tombé malade. Et lorsque ce dernier mourut, il marcha en tête du convoi funéraire, aux côtés d'Al-Ghamr son frère.

Le Khalife Al-Walid fut lui-même musicien et compositeur. Il jouait du « Oud » du « tabl » et du « douff ». Il a laissé des morceaux très appréciés.

Suivant l'exemple des Khalifes, les riches notables, eux aussi, encourageaient les musiciens. Abdallah Ibn Qasfar Ibn Abi Taleb donnait des concerts auxquels prenaient part des chanteurs réputés ; il avait même à son service Saib Khathir et Nachit. La Sayeda Sakina, fille d'Al-Hussein, aimait le chant et la musique par dessus tout.

Le fameux chanteur Al-Gharid était à son service et ne la quittait pas. Quand elle avait des musiciens chez elle, l'accès de sa maison était permis à tout le monde. Un jour que les chanteurs

de Hedjaz, Ibn Soreig, Mabad et El-Gharid étaient réunis, ils allèrent inviter Honeine El-Hiri, le plus grand chanteur de Hira, et se dirigèrent avec lui vers la maison de la Sayeda Sakina. La nouvelle se répandit et l'on vit bientôt des gens accourir de tous côtés. La maison étant pleine de monde, il fallut prendre place sur la terrasse. Mais pendant que Honeine chantait, la terrasse s'écroula et Honeine mourut sous les décombres. La Sayeda Sakina dit : « Honeine nous a attristés. Nous l'avons longtemps attendu, comme si nous devions le conduire à la mort ».

La musique persane a laissé des traces dans la musique arabe. Ainsi le « barbat », le « distant » sont d'origine persane. Deux des quatre cordes du « oud » portent également des noms persans. On appela la première corde de luth « zir » et la quatrième « bam ». Seules, la deuxième, « mathna », et la troisième, « mathlath », ont gardé leur dénomination arabe.

La musique grecque eut également une grande influence sur la musique arabe. Les musiciens arabes en parlent dans leurs ouvrages et, quand ils font allusion aux Grecs, ils les appellent les anciens « akdamine ».

Il faut cependant reconnaître que, si les philosophes et les chanteurs arabes ont emprunté aux Grecs et aux Persans leur art et leur science, ils ont néanmoins marqué leur musique d'une empreinte spéciale qui la distingue de toutes les autres.

De plus, c'est pendant cette période que furent écrits des ouvrages arabes sur la musique, comme « Kitab Al Naghām », et « Kitab Al Qeyane » de Younés, qui inspirèrent les écrits postérieurs, notamment « Al-Aghani », l'admirable traité d'Al-Asfahani.

La période Abbasside. — Cette période fut l'âge d'or de la musique arabe qui atteignit alors la perfection. Le nombre des « Maqamates » et des rythmes augmenta et ils acquirent plus de souplesse et de variété dans la

sait venir de Perse et de Grèce avec leurs instruments et dont on ne pouvait se passer dans la famille de rang élevé. Les professions de chanteuse et de musicienne étaient réservées à des esclaves qui chantaient soit dans leur langue maternelle, soit en arabe ; plus tard, quelques femmes arabes exercèrent également ces deux professions.

Plusieurs de ces esclaves se rendirent célèbres. Les plus connues de l'époque pré-islamique sont les deux chanteuses de « Aad » dont le talent est devenu proverbial et qui appartenaient au géant Mowia Ibn Bakr. Il y eut aussi les deux chanteuses d'Al Nooman et les deux chanteuses qu'Abdallah Ibn Gadaan avait offertes au fameux poète Omaya Ibn Abi Salt.

Les instruments à cordes dont se servaient les Arabes à l'époque pré-islamique étaient le « mizhar », sorte de « oud » à table de peau, et le luth « oud » à table de bois.

Ils connurent aussi le « junk » ou « sang » (harpe) le « Mizaf » et le « Moustarr ».

Comme instruments à vent, ils connurent le « mizmar » (hautbois), la « parsaba », la « chabbaba », le « sour » et le « nay ».

Parmi instruments à percussion, le « tabl » (tambour), le « douff », la « qadib » pour battre le rythme, les « sanga » et les « glagulis ».

La musique à l'avènement du Prophète. — Le Prophète se consacra entièrement à prêcher la religion et à remplir sa mission. Il fut occupé par les conquêtes, et par les guerres contre les païens de Koraïch, Ni lui, ni ses disciples « Ansar » et « Mohadjirin » n'eurent le temps d'étudier les sciences terrestres et de s'adonner aux arts profanes.

Ils vouèrent leur activité à l'enseignement de la religion. Parmi les musiciens contemporains du Prophète on peut citer « Bilal Ibn Ribah El-Habachi » fils d'une esclave éthiopienne. Il fut le premier éthiopien qui embrassa l'Islam et partagea la plupart des maux qu'eut à subir le Prophète.

Ce fut le premier musicien de l'Islam.

Plusieurs femmes esclaves se rendirent célèbres à cette époque, notamment Chirine ou Sirine, affranchie de Hassan Ibn Thabet, et Azza El-Malla, chanteuse renommée, élève de la première.

Epoque des Khalifes Rachidees. — Dès que les Musulmans apprirent la mort du Prophète, plusieurs d'entre eux abandonnèrent l'Islam. Abou Bakr, le premier Khalife, occupé à soumettre les apostats, n'eut pas le temps de penser à autre chose ; dévot à charné il n'aimait pas la musique.

Omar Ibn El-Khattab, son successeur, ne partagea pas cette aversion.

Sous le règne d'Osman et de son successeur, de nombreux pays furent conquis à l'Islam. Les prisonniers introduisirent en Arabie les arts pratiqués en Perse et en Grèce. Les Arabes s'adonnèrent aux sciences, apprirent l'architecture et construisirent de splendides édifices ; leur mépris pour la musique disparut et l'on vit les riches notables engager des musiciens à leur service. Nous savons par exemple que, sous le règne d'Osman, la célèbre chanteuse Raika et sa jeune élève Azza El-Malla se produisaient à Médine dans des fêtes brillantes auxquelles assistaient les princes et les notables de la ville et particulièrement Hassan Ibn Thabet. Sous le règne d'Ali, qui était lui-même un poète distingué, les beaux-arts devinrent florissants. La musique fut séparée de la poésie et fut étudiée isolément. Ce premier effort devait déjà porter ses fruits sous les Ommyyades.

L'Arabe était fier de ses origines. La musique et les autres arts, regardés comme des professions déshonorantes, étaient laissés aux esclaves ; tout cela en imitation des coutumes de la Perse avec laquelle les relations de l'Arabie s'étaient améliorées.

Comme durant la période pré-islamique, le chant était réservé aux femmes esclaves et ce ne fut

que sous le règne du Khalife Osman que les jeunes gens s'adonnèrent, eux aussi, à cette profession. A mon avis, cette innovation dut être inspirée par l'exemple des Perses et des Byzantins chez qui le chant était en faveur depuis longtemps.

Les chanteurs se faisaient alors remarquer par leurs habitudes et leurs manières efféminées.

Le plus célèbre d'entre eux fut Towala. On raconte qu'il fut le premier à chanter en arabe et à observer un rythme (Iqaa) Il ne jouait pas du « oud » mais du « Douff morabaa » de forme carrée, ce qui limitait étroitement son art. C'est en entendant chanter les prisonniers Perses à Médine qu'il apprit le chant. Il mourut sous le règne du Khalife El-Walid Ibn Abdol Malek.

Les plus célèbres de ses contemporains sont les chanteurs Dailal et Hilt ou Hotb.

Les instruments employés à cette époque étaient ceux de l'époque pré-islamique que nous avons cités précédemment, à l'exception du « oud » moderne à table de bois qui prit la place de deux anciens instruments le « misafa » et le « mizhar ». Le « tambour » devint l'instrument préféré de l'Irak.

La période Ommyyade. — Après la mort d'Ali, le pouvoir passa aux mains des Ommyyades. L'Islam entra alors dans une ère particulièrement florissante ; ses conquêtes s'étendirent à l'Est jusqu'en Chine et l'Ouest jusqu'en Andalousie. On a dit justement que les Khalifes Rachidees ont fait de l'Islam une religion tandis que les Ommyyades en ont fait un empire. Le Khalifat se transporta de Médine à Damas et des rapports s'établirent avec les civilisations persane, grecque et égyptienne. La civilisation arabe s'étendit sur tout l'Orient et s'avancça jusqu'à l'époque de la renaissance.

Les compositions musicales arabes s'enrichirent pendant la période ommyyade de plusieurs ryth-

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-NEFHY (Ph. D.)

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazi
Tél. 58889
Adresse Télégraphique
(AGHANY)



ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an
Pour les annonces, s'adresser
à la Direction

No. 2. 1ère Année.

1er Juin 1935. P.T. 2.

La Musique Arabe de l'époque pré-islamique à l'époque andalouse

L'époque pré-islamique. — L'Arabe est né musicien. Dans la solitude du désert, il trouvait dans le chant (Hudaa) non seulement pour lui-même mais encore pour son compagnon de route, le chameau, une distraction et un stimulant aux longs et pénibles voyages.

La cadence du vers arabe, l'équilibre de la strophe, la sonorité de la rime montrèrent que l'arabe est musicien avant tout.

La principale forme de chant pendant cette période fut la mélodie, pour laquelle les Arabes n'observaient ni règles ni lois : chacun s'abandonnait à son inspiration. Tel était le chant des chameliers conduisant les caravanes ou celui des jeunes gens occupés à charmer leurs loisirs. Ces mélodies, quand elles étaient en vers, s'appelaient « ghina » (Chants) ; quand elles n'étaient pas rimées, elles s'appelaient « taghbir » (Réminiscences) et s'ac-

compagnaient alors du « ragaz ». Lorsque la mélodie comportait des parties qui se correspondaient elle s'appelait « sinad ». On employait en général le vers appelé « khalf », dont le rythme se prêtait à la danse et qui, accompagné du « douff » (1) et du « mizmar » (2) mettait l'auditeur dans un état d'exaltation et d'allégresse. Ce genre de chant était le : « hagaz ».

Cette musique primitive était bien faite pour enthousiasmer ces natures simples mais éminemment sensibles à la cadence du vers et au rythme de la danse. Le poète pré-islamique était donc avant tout un musicien ; ses vers étaient destinés non point à être déclamés mais à être chantés. L'Arabe, d'ailleurs, porté à toutes les jouissances de la vie, à l'amour, au

vin, au jeu, à la chasse, prenait également grand plaisir au chant et à la musique du « mizhar » (OUD). La femme elle-même partageait avec l'homme ce goût pour la musique. Certaines femmes arabes sont restées célèbres par les « marathi » (épiques) qu'elles nous ont laissées.

Avant de s'épanouir en Arabie, la musique était déjà florissante en Perse où les rois savaient l'encourager en comblant de faveurs les musiciens. Dans le domaine de la musique, la Perse avait alors une incontestable supériorité sur les autres pays d'Orient.

Il en fut de même en Grèce où la musique, venue d'Orient, fut soumise à des règles précises et prit une place importante parmi les autres arts.

Les Arabes subirent l'influence de ces deux pays. L'histoire pré-islamique nous parle de ces chanteuses esclaves (ghana) qu'on fai-

(1) Douff : sorte de tambour de basse.

(2) Mizmar : sorte de hautbois.

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe



La Musique

M. EL HEFNY, Ph.D.



اللويس بقی

دکتر محمد رضا الحنفی



حضرة صاحب السعادة أحمد نجيب الحلالى بك
وزير المعارف المصرية

الدكتور فارمر عن نزعة الشريعة إلى الحق في بحوثه وتآليفه ، فوه بفضل المتفصلين ذوى السبق من العرب ،
وسم كتابه بالمثل العربى « جارك مملك » مشيراً به إلى فضل العرب على أوروبا ، ونعمتها الباقية في عتقها ،
لا يزعها عنه كرم الزمن وتطاول الأيام .

فقد أعادت أوروبا من مجاورتها الأندلس نقل المصنفات العربية إلى اللاتينية ، ولم تكف ، في الموسيقى خاصة ،
أن تنقل عن العرب آلاتها الموسيقية وتحفظ بأساليبها العربية ، كالعود ، والرباب ، بل أثبتت مؤلفاتها اللاتينية
في علوم الموسيقى ، جليل الأثر الذى أحدثته نظريات الموسيقى العربية في أوروبا بأجمعها .

ومن أعلام العرب الذين نقلت مؤلفاتهم إلى اللاتينية ، ويتدارسها طلاب العلم في غرب أوروبا ، الفارابى ،
وقد حصص الدكتور فارمر مؤلفه الذى نحن بصدده ، في أحد مصنفاته ، وهو كتاب إحصاء العلوم .

ليس بين أهل العلم والمتقنين في أقطار الأرض من يجهل الفارابى ، ذلك الفيلسوف العربى الحكيم ،
والعالم المحقق الجليل ، الذى اتسمه العرب « بالشيخ » وبأرسطو الثانى ، وأقرت الأجيال هذا اللقب وزادته
الأزمان تحميئاً .

وللفارابى مكانة في الموسيقى غير منازعة ، فلقد كان سيد مؤلفى العرب في الموسيقى النظرية ، وكان أمهر العازفين
بالآلات . ومؤلفه الموسم « بكتاب الموسيقى الكبير » يُعدُّ بحق وجدارة ، أعظم مصنف في الموسيقى العربية في
العصور الوسطى . وقد اعترفت له أوروبا بفضل هذا السبق ، وبخاصة ، بعد أن عمد العالم الجليل البارون دى إرنلجر
إلى ترجمته إلى اللغة الفرنسية ونشره عام ١٩٣٠ . وهذا الكتاب الذى بدعه الفارابى ، على غير مثال . لا يزال مرجع
علماء الموسيقى العربية ، المقبلين على دراستها وتحصيلها منذ العصور الوسطى إلى اليوم .

وللأمارابى في الموسيقى ، غير هذا الكتاب ، مصنفات وافرة العدد . لم يعرف منها للأسف ، إلا أسماءها من طريق
ذكرها في مؤلفات العرب .

أما الكتاب الذى عرض له الدكتور فارمر ، تصحيحاً وترجمة ، وتحليلاً . وهو كتاب « إحصاء العلوم » فقد
كان العرب . في الأندلس ، يتحنونه أساساً لدراسة العلوم ، ومرشداً لتحصيلها . وقد نقلته أوروبا إلى اللغة اللاتينية في
القرن الثانى عشر .

فلما هلَّ القرن الثامن عشر ، ذاع في المآل . وشاع في الأوساط العلية الفنية أن نسخة عربية من هذا الكتاب
محفوظة بدار الكتب بمدريد . والحب العاجب أن أحداً من العلماء ، لم تحفره همة . وغيرته العلية إلى الفحص عن
هذه النسخة أوحى مراجعة الترجمة اللاتينية عليها ، مع حساباتها النسخة الوحيدة الموجودة من هذا الكتاب .
حتى إذا كانت سنة ١٩٢١ فنجي ، الناس بدوى شديد أثاره الأستاذ الشيخ محمد رضا ، إذ عثر على نسخة عربية
أخرى بمدينة نيف بالعراق يرجع عهدها إلى القرن الثالث عشر .

هناك شُعِدَتِ المهم ، وتنبهت القرائح ونشطت إلى الكشف عن مكتونات هذا الكتاب ، فهداهم البحث والتقيب إلى العثور على نسخة ثالثة بدار الكتب باستبول .

ورغم أن الشيخ محمد رضا نشر النسخة التي عثر عليها بالعراق في صحيفة الرفان سنة ١٩٧١ ، فإن أحداً لم يجعل نفسه مؤونة مراجعتها على نسخة مدريد . ولا على الترجمة اللاتينية ، حتى انبرى الدكتور فارمر لهذا العناء المجهد ، والعمل الشاق ، فراجع النسخ جميعاً ، وخلص منها إلى الصحيح السليم ، والحق الصراح ، ففضله ، في أصله العربي ، ونقل له ترجمة صحيحة سليمة وعقب عليها بالتحليل العلمي ، فأحسن إلى الموسيقى العربية وأهلها في بقاع الارض ، أحسن الله إليه .

والدكتور فارمر ، في تعقيبه على كتاب الفارابي « إحصاء العلوم » ، عالم دقيق صادق الملاحظة ، ناصح الرأي ، نقي الذمة ، أمين في التاريخ ، يشيد بالحق ، أيأ كان مصدره ، فقد أثبت في كتابه هذا ، بالدليل العلمي ، أن المدارس المسيحية في أوروبا ، كانت تدارس الترجمة اللاتينية لهذا الكتاب في العصور الوسطى . كما كانت المدارس الاسلامية تدارس أصله العربي .

وإن القسم الموسيقى من كتاب « إحصاء العلوم » ، كان متداولاً في ذلك العصر . يطاول أنفس مؤلفات كبار علماء الغرب أمثال بونيوث *Boethius* وجيدو أريزو وغيرها ، بل كان سنداً من الأسانيد الموسيقية تأثرت به الموسيقى الأوروبية . كما تأثرت بمؤلفات الفارابي ، حتى القرن السادس عشر .

ولقد كانت الأندلس كعبة للأوروبيين يحجون إليها ، ويتلبذون عليها ، وينهلون من موارد علومها الموسيقية الفياضة ، ويحصلون ما أخرجته قرائح أساطين العرب في هذا الفن كالكندي ، وثابت بن قرّة ، والفارابي ، وابن سينا ، وابن الصلت أمية . وابن باجة ، وابن رشد ، أولئك السادة الأجداد الذين كثرت مؤلفاتهم في ذلك العصر مؤلفات ارستكسينوس ، وأرسطو ، وأقليدس . وبطليموس وغيرهم من فلاسفة اليونان الذين عرفهم أوروبا عن طريق العرب .

هذا بعض مجهود الدكتور فارمر ، وبعض فضله على الموسيقى العربية وأهلها ومحبيها لا يفي به شكر . ولا يقوم به ثناء ، وإن الزمن ، والتاريخ ، والعلم ، لتكفل جميعها بما يضمن للدكتور فارمر جلائل الفخر . ونباهة الذكر .

وكبريوارهم المعنى





موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

عندما نعرض الصور الموسيقية التي خلفتها لنا الدولة القديمة في نقوشها لا نرى معازف مستوفاة بحسب ،
 التي تألف منها الفرق الموسيقية والصامر
 تم بناؤها وتغطت أدوار نشأتها الأولى ، بل نرى أبعد من ذلك . نرى مدينة موسيقية
 مهذبة غاية في الرقي . نرى فرقا موسيقية منظمة تقوم بالغناء والترتيل ، تؤلف عادة من ثلاثة عناصر
 موسيقية هي :

أولاً : المنقن .

ثانياً : اللاعب بالناي

ثالثاً : الضارب بالجنك أو الصنج كالمرصع في صورة ١.



(صورة ١) عزف بالناي ومعزف بالصنج وعازف بالمرارة المزودة
 من نقوش الاسرة الخامسة : بمسقط القاهرة وتم ٢٢٣

وقد تسكرر أفراد كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة حتى نرى في بعض الصور مالا يقل عن ثمانية
 من العازفين بالناي وحده يعزفون معاً في فرقة واحدة ، وذلك رغم ما هو معلوم من أن النقوش تمثل
 الحقيقة بشكل مختصر . ونرى - ولكن في النادر - النافخ في الزمارة مشتركاً في تلك الفرق الموسيقية .
 وسنقتصر كلانا اليوم على العنصر الأول وهو المنقن فنقول :

المغنى

كان المغنى يجلس في أثناء غنائه جانبا على إحدى ركبتيه رافعا ركبته الأخرى يلوح يده في الهواء راسما حركات انتقال اللحن ،ناظما ترتيب الأيقاع . وبهذه الحركات يقود المغنى الضارب بالجنك واللاعب بالناي . ولذا نجد العازف في أغلب الأحيان جالسا تجاه المغنى متتبعا حركات يده ، وفضلا عن ذلك فإن حركة يد المغنى بهذا الشكل المنتظم يضوى فيها التعبير عن شعوره ومقدار تأثره باللحن ، كما أنها تساعد ذاكرة المغنى على استعادة الألحان فهي له بمثابة النوتة الموسيقية .

وفي الحقيقة كانت حركة يد المغنى عظيمة الأهمية في الموسيقى المصرية القديمة ، حتى أن الغناء باللغة الهيروغليفية كان يسمى « حيث أم جرت » ومعناه حرفياً « الموسيقى بواسطة اليد » كما كان يرمز للغناء في النقوش برسم ساعد اليد .

ويعترف علماء الموسيقى في أوروبا أن حركة اليد في الغناء المصري القديم ، ويسمونها لغة اليد *Chironomie* ، هي أصل التدوين الموسيقي « كتابة النوتة » ، فانه بعد مرور عدة قرون على ظهور المسيح ، أى بعد مرور أكثر من أربعة آلاف عام على التاريخ الذى نحن بصدده الآن ، فكرت أوروبا ، لأول مرة ، في تدوين الموسيقى فاستعملت الطريقة المسماة « نوتين *Neumen* » وهي تدوين بعلامات لا تظهر مقدار حدة كل نغمة بمفردها أو مقدار زمنها ، بل تبين فقط اتجاه اللحن ومقدار ما بين الثغرات من المسافات . ويقول الأوربيون أنفسهم ان هذه هي الطريقة المصرية تماما ، مع الفارق ، أن مصر رسمت باليد في الهواء وأوروبا رسمت باليد في الورق . بل إن لغة اليد هي أحدث طريقة تستعملها أوروبا الآن في تدريس الموسيقى للأطفال بعد أن تفحّت وأصبحت طريقة قائمة بذاتها تعرف في مصر بطريقة « القرار دو *Tonic Solfa* » ، وتتماز بسهولة وتناسبها لقوى المبتدئ ، ولذلك تبناها وزارة المعارف العمومية في تعليم الموسيقى في رياض الأطفال . ويعبر في هذه الطريقة عن الثغرات باليد في الهواء فلكل نغمة من الثغرات السبع الأساسية التي يتكون منها السلم الموسيقي حركة خاصة تدل عليها اليد .

وكان الغناء عند قدماء المصريين على النحو الذى لا يزال عليه إلى اليوم في جميع البلاد الشرقية ، ينمض المغنى عينه قليلا ، ويقلص أنفه ، ويشد عضلات الفم ، مع مد رقبته . وغير ذلك مما يجعل الغناء أنفياً وكان من عادة المغنى - كما هو الحال كذلك في البلاد الشرقية إلى الآن - أن يضع كف يده اليسرى تجاه أذنه وخده ورقبته بحيث يكون الإبهام من خلف الأذن وذلك ليتمكن المغنى من الضغط به على القناة الهوائية الموصلة بين الأذن والأنف (قناة استاخيو) فتتغير موجات الهواء الموجودة بالقناة فينجم عن ذلك ترعيدات في الصوت .

الموسيقى والطب

سبأى شربمة وفسيولوجية عمه الحجرة

الطبيب المشهور والكاتب المثقن القدير

الدكتور عبد الرؤف حسن

مدير مصحة فؤاد بعلوان

لأشك في أن كثيرين من القراء يتطلعون إلى معرفة شئ.
عن طريقة أداء الحجرة لهذه الوظيفة الحيوية ، ففيها
ثقافة ، وفيها طراقة تستحق التسجيل والبيان .

والحجرة الانسانية في الواقع ، آلة موسيقية وترية ،
عجبة التركيب ، هي آية في دقة الصنع .

ولن أدخل مع القارئ الكريم في التفاصيل التشريحية
التي قد لا يستسيغها ذوقه . ولا بتأني له فيها دون مشقة ،
بل سأعرض عليه رسماً تخطيطياً لجهاز مبكر بسيط يمثل
كل جزء منه — تمثيلاً عملياً واضحاً — ما يحدث في الحجرة
الانسانية عند الكلام أو الغناء .

ففي شكل « ١ » يوجد منفاخ عاوى يتصل من الجانب
باسطوانة مجوفة ، على حافتها العليا غشاء من مادة مرنة .
وهذا الغشاء مشدود على الحافة العليا ، وبه شق يمر منه
الهواء . وأعلى هذا الغشاء يوجد بوق . . . ومن السهل أن
تصور أن المنفاخ إذا دفع الهواء في الاسطوانة مر خلال
الشق الموجود في الغشاء ، فاهتزت حافتا الشق ، وأحدثنا
صوتاً يختلف شدة وضغطاً باختلاف قوة دفع الهواء
الصادر من المنفاخ . أما البوق الذي يوجد أعلى الغشاء
المنثوق فن شأنه أن ينوع الصوت الصادر من الفتحة
المشار إليها آنفاً .

نمذرة

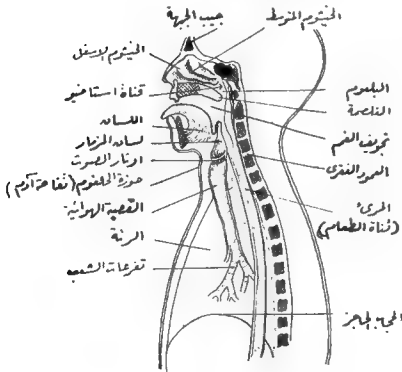
في مقال السابق ، الذي نشر في العدد الأول من مجلة
الموسيقى ، عالجت موضوعاً محمياً وقائياً ، عن « رعاية
الحناجر الموسيقية » وهأنذا أعرض اليوم لبعض المبادئ
التشريحية والفسيولوجية عن الحجرة .

وأرجو القارئ الكريم أن لا يجهل من عنوان هذا
المقال ، أو يترجم به . أو يتوجس خيفة من تعقيده .
فالطبيب الكاتب حين يتحدث إلى الجمهور من منبر عام
كمجلة الموسيقى ، إنما يحاول تبسيط الحقائق العلمية والتعبير
عنها في لغة سهلة ميسورة الفهم . لانهق القارئ العادي
ولا تكلفه من الأمر شططاً ، بل بالعكس تفتح أمامه
آفاقاً جديدة من التفكير ، وتغيب إليه الثقافة العلمية ،
في النواحي التي تتفق مع ميوله الخاصة ، واستعداده العقلي
وستكون ملاحظاتي عامة ، موزعة بالرسم ، دون إسهاب
في الشرح أو إيمان في ذكر التفاصيل التي يستطاع دراستها
في المراجع العلمية الخاصة .

قد يكون من نافذة القول أن أحاول يان أهمية
الصوت الانساني ، فذلك أمر لا يخفى على أحد ، ولكن



شكل ١



فطاع للجسم يبيح تفاصيل تشريحية مختلفة

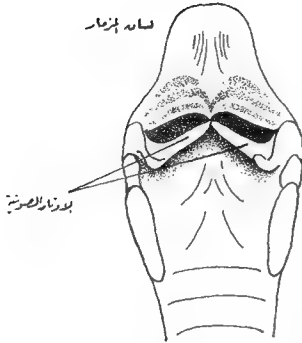
شكل ٢

فاذا استطاع القاري إدراك القوانين الطبيعية التي أدت إلى حدوث الصوت في هذا الجهاز البسيط التركيب ، فانه لا شك قادر على فهم كيفية أداء الحنجرة لوظيفتها الفسيولوجية مهماً عاماً ، هو كل ما نحرص عليه في مثل هذا المقال .

وفي شكل « ٢ » يرى القاري تفاصيل قطاع الجسم وعليه بيان الأجزاء التشريحية الهامة ، وقد يبدو ذلك الرسم على شيء من التعقيد ، ولكن الاستعانة بتفاصيل شكل « ١ » تحل لنا طلام الشكل الثاني من أيسر سبل

فالرئتان وهما عضوان أسفنجيان

ساحة الحزام



شكل ٣٠ - الحنجرة من الأعلى

٣٠٠ شكل ٣٠

على جانب كبير من المرونة لها خاصية دفع الهواء بشدة إلى الخارج كما يفعل المتفخخ المبين في الشكل الأول تماماً . والقصة الهوائية كما تسمى اسطوانة مجوفة تنتهي من أعلا يشق له حافتان هما الأوتار الصوتية للحنجرة . أما البوق المبين في الشكل ٣٠ ، فتعاقبه في الجسم تجاوزيف الأنف والبلعوم وتجويف الفم ، وأهمية هذه التجاويف في توزيع الصوت الانساني أهمية بالغة نكتفي بالإشارة إليها في هذا المقام .

وقد يكون من المناسب المبادرة إلى بيان شكل الحنجرة الطبيعي حتى لا يتوهم القارئ أن الأوتار الصوتية تماثل أوتار العود أو الكمان مثلا إذ الواقع غير ذلك تماماً .

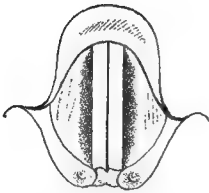
في شكل ٣٠ ، رسم حنجرة إنسانية ترى من الخلف وقد فتحت فتحاً باعد بين الأوتار الصوتية (كما يفتح الكتاب) والأوتار الصوتية عبارة عن ارتفاعين بسيطين في الغشاء المخاطي الداخلي للحنجرة وهما مثبتان من الأمام والخلف والفتحة التي بينهما عبارة عن شق مستطيل يختلف شكله أثناء

التنفس العادي وأثناء الكلام أو الغناء كما هو مبين في شكل ٣١ . ومنه تبدو صورة الحنجرة كما يراها الفاحص في مرآة الفحص الحنجري بشكلها الطبيعي .

والأوتار الصوتية وتران لها خاصية الانكماش والاقتراب أحدهما من الآخر أثناء الكلام أو الغناء بحيث يتركان بينهما فتحة ضيقة جداً تكفي لمروء الهواء الذي يندفع من الرئة إلى أعلا اندفاعاً يختلف قوة وضعفاً

واكتمه يكفي لأحداث اهتزازات سريعة فيها .

وهذه الاهتزازات الوترية هي منشأ الصوت فالهواء المتدفع خلال فتحة الحنجرة يؤدي بالضبط عمل قوس الكمان حين يمر على الوتر . ونرجى إتمام الموضوع إلى مقال تال في القريب إن شاء الله



الحنجرة أثناء الكلام والغناء



الحنجرة أثناء نفس العادي

شكل ٣٢ - الحنجرة أثناء سدد سرعة الجليبي العادي

شكل ٣١

بحوث فنية

أموسيقى أم موسيقا

الكلمة ولها صوتان .

موسيقى وموسيقا ، وكلاهما

يوناني صحيح ، ولكن الأولى لغة

الأدب واللسان الفصح .

لقد علمت من هذا ، أن الشرق أخذ

الكلمة بلا تحريف ، اللهم إلا في الكاف التي استبدلها

بالقاف ، ولعل من نقلها سمعها مشبعة قليلا في صورتها

الثانية « موسيقا » فوضعها قافا . ولك أن تقول من بعد هذا

إن الشرق عرب الكلمة دون مسها فكان أميتا فلم يمسحها .

ثم ألا تسأل : لم انفرد في الغناء والعزف بكلمة « موسيقى » ،

بأخذ اسم المعبودة موسا ذاتها ؟ ذلك لأنه أقدم الفنون وجوداً

فنسب إلى تلك الروح معنى ولغظاً ، ولأنه لسان النفس ولغة

الوجدان فهو أقرب للالهام ، ومن ناحية فالأغريق ما كانوا

يفهمون ويتصورون الموسيقى فأس مستقلا عن الشعر . والشعر

مصدره الشعور . وكان الشعراء يستصرخونها إذا استمعى

الشعر على أحدهم : « ياموسى الأميني فلتقمي فحبي في قلوبهم .

وأما قدمه فلا نة فطرى . لحيث وجد الإنسان ، فالغناء

وآياته ذلك الراعي وراحتة . وحادى العيس وحداؤه ، هذا في

يدائه . وذاك في كلاته .

انظر لهذه الكلمة الكبيرة « موسيقى » وما أجرى عليها ،

للدالم المحقق والقانونى الصليح حضرة الأستاذ

حسن نبيه المعمرى بك

إن الأغريق كانوا

يقصدون الفنون العقلية

فينسبونها إلى معبودات ، ويسمون

كل ماله اتصال بفن . بل كل تأديب

نفسى ، وتهذيب روى ، بموسيقى . فأنت

ترى أن موسيقى لدى الروم القدماء كانت تدل على

معنى أوسع مما اصطلاح عليه المحدثون .

هذه المعبودات تسع ، دعا اليونان كل واحدة منهن

بموسا (١) . بعد أن اشتقوها من كلمة موس (٢) . التي معناها

الاستيحاء أو الاستلham .

ومن ثم ترى أن الأصل في الكلمة ، موس (٣) ، فأخذوه

وزادوا عليه أنفاً فصارت موسا ومعناها المهمة . ولم فيها

نطقان : إما بالهم المضمومة بضمة عادية كما في موسى « عليه

السلام » وإما بيم مضمومة مفتحة بفتح الهم ورفع الصوت

قليلا كما إذا تجاوزت ولفظت : صئوت . قؤم . شوم . عوم ...

فاذا دريت ما تقدم ، بقى عليك معرفة أنهم الحفوا

بهذا البدن العجز « بقى (٤) » للدلالة على النسبة إلى الاسم

الملحق به كقولهم أرتميطيقى من أرتميط ومنتجانيقى

من منتجان وما إلى ذلك ، فصارت موسيقى (٥) . أما العجز فهو

على حرفين : القاف المكسورة ، والقاف المفتوحة . فتصبح

(1) Mossu (2) Mossithé (3) Moss (4) Iki (5) Mossiki

ألا تجد معي القرن بين اسم هذه المعبودة والطرب؟ وهو كما تعلم ما يلحق الإنسان من خفة عند شدة الفرح أو الحزن . وقد ورد أن الطرب مشتق من الحركة ، والطرب هي الحركة التي تظهر عليك وقت الطرب . فإذا أردت التعدي قلت أطرب ، وإذا ماشئت الزيادة والتكبير . قلت طرب ، فيصح بعد ذلك أن تسمى موسا الموسيقى الطرب . وإذا شئت المظهرية .

ولقد كان عند العرب مثل المعبودة موسا . موسا الشر . سموها شيطانا تحرزا وصيانة . وصنوها مرة أخرى ذكرا وبعد هذا ، فهل لدى العرب ما يقرم مقام موسيقى ؟ وقد عرفت منشأها وسبب تسميتها ، أظنك لا تتردد معي في الجواب بلا . ورب معترض يقول ، وما قولك في السماع ؟ ألا يفيد معناها . ويحل مكانها ؟

إليك كل ما في الكلمة : أصلها السمع ، وهو ما وقر في الأذن من شيء تسمعه ، والوقر هي النقرة ، ونقر تفيد معنى ضرب ، ومنها نقر العود . أو الدف ، ضربه ليصوت . ومن السمع السماع وهو الغناء وكل ما لذته الأذن من صوت حسن . وهذا الصوت ، إن كان بشريا ، فيكون الغناء ، وإن كان من آله طرب ، وملهى من الملاهي ، فيكون العزف ، وهذا يحصل بالطرق بالدفوف ، والضرب بالجلال ، ومنه الموزن وهو الملهى الذى يضرب به كالعود والطنبار ، وغير ذلك من آله الطرب . والبازف اللاعب بها ، وأيضا الغنى لأنه يصوت . وعلى ذلك يكون السماع جامعا للغناء والعزف .

ولئن صح أن يجمع السماع النوعين اللذين يتركب منهما الفن ، إلا أنه لا يعتمد معنى الوقر في الأذن ، أى ينقر طبلتها . فينتقل إلى أجزائها ، فينتقل إلى العصب السمى . فإين هذا ما في موسيقى من المعاني والفن الإلهامى ؟

والآن وقد عرفت لفظ موسيقى ومعناها ، فإني سأحدثك عنها طيبة وفنا .

انتمت مع النازحين اليونان الذين كانوا نواة لدولة الرومان . ومع أنهم ساروا سيرة آباؤهم واتباعوا ملتهم ، فقد غيروا في اسم تلك الروح الملهمة فخطفوها موزا (١) . فهم حاصروا السنين المسكنة البارزة الطليقة بين المتحركين فقبلوها زايما ، وقالوا موزيكا . ثم تسربت إلى الأمم الأخرى على هذا الأساس ، فخطفت كل أمة بالكلمة حسب مزاجها اللغوى . وتواطئها مع حفظ الزاى .

ولقد يحسن ، وقد جاء ذكر معبودات اليونان التسع : أن نحاط خيرا بأنهم قد حملوا لكل موسا ، نصبا ، سموه باسم خاص رمزاً لها .

وهؤلاء الموسيات أخوات شقيقات . وبنات المشتري (٢) ، الذى استولد ملكة (٣) الترانخ فأكرمت ، وأنت بكل واحدة منهن . رئيسة فن من الفنون . ووربطوهن بصلة الأخوة إجماع إلى أن الفنون العقلية حلقات مشبوكة في بعضها البعض . فأنك واجد خسا منهن مولات بالقرىض بأنواعه : فالعاسيات . والبلاغة تحت لواء موسا . وموسا ثانية للتجنيات . وأخرى ثالثة للسررات . ورابعة للفنائيات . وخامسة للغزليات والفراميات ، وسادسة للرقص . وجميع تلك الفنون يتخالطها الموسيقى التى تشترك في جميع مظاهر حياة اليونان : في الحروب ، والأعياد . والاحتفالات الدينية ، والعزف ، والمسرح وما إليها . تلك سبع كاملة . ومنهن اثنتان لفننين لا يتصلان اتصالا ظاهرا بالموسيقى .

تلك الموسيات التسع ، كن يسكن جانب طود « أولب » ، ميط الوحى اليونانى في هيكل رب الكنارة (٤) ، صكيرهن وإيادهن . ومن بينهن الحسنة موسا الموسيقى ، التى تدعى « أطرب (٥) » ، ويصورها الاغريق ، وفي يديها زمارتها أو براعتها ، واسم هذه الحسنة مشتق من فعل « طرب » (٦) ، ومعناه تأخذ وانيسط . والمزيد في صدر الكلمة علامة المبالغة ، وناهيك بما يحدثان في النفس والجسد .

(1) Musu (2) Jupiter (3) Minosyne (4) Apollun
(5) Eferpo (6) Jerpo

بحث في المقامات

مشابهات اليكاه

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

ولنتكلم الآن على مشابهات لحن اليكاه من الألحان :

١ — فوه النوى

الأصل في هذا اللحن أن يتبدى، ويستقر على جواب اليكاه « النوى » وأن تكون منقطه مرتبة واحدة : —

نوى . حميني . أوج . ماهور « كردان » . بحير .
بورك . ماهوران « جواب جهارگاه » رمل توى « جواب
نوى » .

ولما كانت منطقة اللحن مرتفعة . بحيث يصعب
الاستمرار في الغناء منها . ونظراً لأن المرسقي المريسة
تتبع نظام الأجانس ، فقد يضيف بعضهم ذا أربع من
جنس اليباقى تحت النوى ، ويجعل ختام اللحن على الدوكاه
بدلاً من النوى .

ويستبدل بعضهم جواب المهارگاه بجواب الهجاز ،
للحصول على حساس لحن ، ويستبقى بعضهم اللحن
بدون حساس .

وأما إذا استبدلت أى نغمة أخرى من الدرجات
الأساسية ، فيجب أن يميز اللحن ، فيقال « لحن نوى
المجم » ، إذا استبدلت فيه الأوج بالمجم ، و« لحن نوى
الكرد » ، إذا استبدلت فيه السيكا بالكرد ، و« لحن نوى
بوسليك » . إذا استبدلت فيه السيكا بالبوسليك ، و« لحن
« حجاز النوى » إذا صور لحن الهجاز على النوى وهم جراً .

قبل التكلم على ما يشابه لحن اليكاه من الألحان ، نذكر
هنا متى يجوز استبدال المهارگاه بالهجاز ، ومتى نستيقها في
درجتها في لحن اليكاه .

تستبدل المهارگاه بالهجاز ، إن كان المقصود هو البدء
بصياح اليكاه « وهو النوى » . ويكون الهجاز عندئذ
نبأية صياح للحساس الأدنى للحن .

أما إذا كان المقصود بالبدء بالنوى هو الدخول
بالمرتبة الثانية للحن . فستبقى المهارگاه كظهير للنوى .

والرأى الأخير أقرب إلى الصحة من الرأى الأول ،
أى أن البدء بالمهارگاه أصح من البدء بالهجاز خلافاً لما
يرحمه بعض المعاصرين ، لأنه :

أولاً — ورد في الكتب القديمة أن لحن اليكاه يبدأ
« بالنوى مظهرًا » . والهجاز ليس بظهير للنوى . بل
المهارگاه هي ظهور النوى .

ثانياً — المهارگاه تعتبر أيضاً نبأية حساس لجنس
الزاست المنشأ على النوى . وتكوين اللحن يقضى وجود
هذا الجنس .

مؤدى الله

مقارنة الله بالعلماء الذين

ليس له مثل في الألمان الأفريقية لاحتوائه على أبعاد شرقية .

مقارنة الله بالعلماء :

طابع الله

لحن النوى	لحن اليكاه
١- يبدأ بالنوى ولا يشترط أن يكون مظهرأ	١- يبدأ بالنوى مظهرأ
٢- يستقر على النوى أو الدوكاه	٢- يستقر على اليكاه أو النوى
٣- تستبدل الجهاركاه بالحجاز في جميع سير اللحن إذا اتبعنا رأى القائلين بضرورة الحساس	٣- يجوز استبدال الجهاركاه بالحجاز عند البدء
٤- اللحن من مرتبة واحدة يضاف تحته ذو أربع إذا أريد الاستقرار على الدوكاه	٤- اللحن من مرتبتين

بعضه فمات الله في حالة الاستقرار على النوى

وأما في حالة الاستقرار على الدوكاه فمات كاليتى ؟



مِنَ الْمُصَنِّعِ . . إِلَهِكَ

الجمعية لصناعة الجلود

تحت إشراف مصلحة التجارة والصناعة
إتصلوا بالزمعنين بليبفون
٤٣٣٠٧
يجوز ليدك نندوة فم بعدد قاض
مجموعة كاملا من شلا ليا ليا فاقرة

الأوبرا وتطورها

نشأة الغناء المسرحي

عند قدماء المصريين منذ الدولة الوسطى التي قامت حوالي سنة ١٢٠٠ ق.م. وكان على نحو يشبه ما يوجد الآن في القرى المصرية بما يشده جماعة القصصين، من قصتي أبي زيد وعنترة وغيرهما مع متابعة الآلات، كالرباب وما إليها. فقد اكتشف عند قدماء المصريين في آثار مدينة طيبة القديمة في مدفن «سيزوستريس الأكبر» ما أثبت أن العمال الذين كانوا يجهدون أنفسهم في العمل طوال النهار حيث تشتدت حرارة الشمس، كانوا يتبرزون فرصة انتهاء العمل فيجتمعون في ضوء القمر يستريحون إلى قصص يخفف عنهم آلام التعب، وآية ذلك ما عثر عليه من القصص مدونة على البردي القديم «بايروس» المحفوظ في دور الكتب بل إن ما حواه ذلك البردي يظهر لنا جلياً كيف كان المصريون الأقدمون يعتقدون أن في وجود القصص مع الموق في مدافنهم سبيلاً لمخادهم ويخفف من وحدتهم، وكيف كان المصريون يتلفون بالأدب والقصص ومن آية ناحية كانوا ينظرون إليه. وقد أتى العالم الإنجليزي الأثرى «فلندرس برى» في كتاباته عن مصر القديمة على ذكر كثير من أمثال هذا القصص.

لم يقتصر الأمر على ذلك فقد تقدم التاريخ الموسيقى في السنوات الأخيرة تقدماً بامراً كشف عما كان عند قدماء المصريين من الاتصال الثابت بين الشعر والموسيقى والرقص وملازمة متابعة بعضها بعضاً.

أتى قدماء اليونان بعد قدماء المصريين فكانوا أول من أخرج روايات تمثيلية في أماكن خاصة بها سموها بالمسرح واشتركت الموسيقى في تلك الروايات المعروفة «بالتراجيديا»

«أوبرا» لفظ إيطالي يطلق على كل رواية شعرية مسرحية ملحنة. فهي بذلك الملقى الذي تقابل فيه الفنون الأشقاء الثلاثة: الشعر والموسيقى والتمثيل. ويتضح من هذا أن هناك ثلاثة عناصر لا بد أن تشترك معاً حتى تخرج الأوبرا للجمهور تلك العناصر الثلاثة هي: الشاعر الذي يضع الفكرة ويقتصد من الأوبرا: والموسيقار الذي يؤلف ألحانها، والمغني الذي يقوم بأغانيها على الجمهور.

وتفاوت أهمية هذه العناصر الثلاثة بالنسبة لبعضها بعضاً ويختلف تفوق أحدها على الآخرين تبعاً لاختلاف القرون والأزمان. والأوبرا تكون في المادة ذات مبنى غرامى وذلك أن روح الموسيقى أكثر ما يتجلى في الحب. وكما يقول «فاجنر» ملك الأوبرات في العالم «إن الموسيقى امرأة والمرأة لا يمكن أن تعيش بغير الحب».

والأوبرا وليدة ما اصطلاح على تسميته بالقصص الموسيقى وهو ما كان لدى الممالك القديمة من القصص التي لم تكن الموسيقى عنصرها الجوهرى بل كانت مساعداً كاليا لها.

كان الشائع أولاً أن ذلك القصص الموسيقى بدأ ظهوره عند قدماء اليونان فيها أخرجه من رواياتهم ومآسهم «تراجيديا» غير أنه بعد حل الرموز الميوزوغرافية وتقدم علم الآثار المصرية بما كشفت عنه المدافن والتقوش، ظهر بطلان هذا الزعم. وثبت أن شجرة ذلك القصص الموسيقى تمتد جذورها إلى أبعد من قدماء اليونان. وأن أول من فكر فيها هم قدماء المصريين. فقد أثبت العالم الفرنسى الأثرى «ماسيرو» في أواخر القرن التاسع عشر أن تاريخ هذا القصص قد ابتدأ

حياة جديدة في سبعة أيام

ان كل ما تريد منك موشر دقائق كل يوم لمدة سبعة أيام
لترك أننا نستطيع أن نخلق منك مخلوقاً جديداً . نضيف الى
وزنك وزيد مقاييسك وزيد عضلاتك ونزيل خجلك
وقوى إرادتك ونطليك نجماً جديداً ونشاطاً واحداً له
وأعصاباً كالصلب وإرادة من حديد . وتبدو الصحة في عينك
وفي مشيتك وممالكك للناس ومعاملة الناس لك . لأن الجسم
الجديد والنفس الجديدة اللتين نزيهما لك سوف يكفلان
لك إعجاب واحترام كل من يراك

كتاب الإنسان الكامل يريك في ١٠٠ صفحة كبيرة
بالصور كيف تحصل على كل ذلك . يرسل بغير مقابل فقط
املا هذا الكوبون وأرسله الآن .

معهده الجوهري للبرنية والبرنية والعقلي

أرجو أن ترسلوا إلى نسخة من كتابك المجاني « الإنسان
الكامل » في تحسين الصحة وتقوية الجسم والشخصية وعلاج
الأمراض المزمنة والعيوب الجسدية والنفسية بالطرق الطبيعية
وقد وضعت سطوراً تحت ما يعني ما يلي : النعافة . السمنة .
قصر القامة . ضعف الأعصاب . الضعف التناسلي . العادة
السرية . الاحتلام . الأرق . الهلوسة والكآبة . الخجل . ضعف
الذاكرة . الشعر . النظر . الجلد . البقع عن النفس . عيوب الوجه
الاسم السن

العنوان

أكتب باسم محمد الجوهري ١٠ شارع قنطرة غرة مصر

خاص بطلبة المدارس

اطلبوا أنجبنا النبطارات ليقصير البصير

المجزة قروش صانع

تجلاكت يسلمى سياتيل

٤٥ شارع غابرين بميدان المدبرية بجدة

الشف على النظر بما

نوخة نظير من جديد في الحكومة والطلبة إلى أن كشفنا

حازا النجاة التام لدى القوم سيون الطي

اطلبوا حجة كركس لين

والتي كان الغرض منها تمثيل قوة الطبيعة في آلتهم . ولم يكن
يشارك في تلك الروايات غير آلة واحدة هي القيثارة . ثم دخلت
الأناشيد في تلك الروايات حتى أصبحت أهم أجزائها . وما اشتهر
في ذلك أناشيد سقراط . ثم ظهر في مدينة « كورنت » مغن اسمه
« اريون » تقدم بأناشيد تلك الروايات حتى بلغ عدد المشتركين
في التشيد الواحد أكثر من خمسين متشداً . ولما جاء عهد
« اسبرطه » دخلت في الروايات الأناشيد الحماسية .

ظل الأمر كذلك حتى جاءت العصور الوسطى ففسكر
جماعة البروتستنت - نظراً لما كان يزل بهم من الظلم
والاضطهاد - أن يلجئوا الى الكنييسة ليستخدموها في تخفيف
تلك المظالم فبدأوا يضعون التريلات يثلون فيها سيدنا عيسى
ويصورون ما ينزل بأهل هذا المذهب من الجور والاستبداد
وكأنوا يظنون على تلك التريلات « أسرار الكنييسة » .

وكان يشترك في توقيعه الفس ، وم أمة الدين ، بقصد
التأثير على الشعب . وقد بلغ فعلاً من إقبال أهل أوروبا على
هذا النوع من التريلات أن ضاقت الكنائس ذرعاً بزيارها
فاضطروا الى استخدام صحن الكنائس . فلما ضاقت أيضاً عن
أن تسع تلك الجماهير الحاشدة ، خرجوا إلى الاسواق .
والحقيقة أن الكنييسة ، بما فعلت . قد أوجدت في جميع أوروبا
هذا الشعور العظيم . شعور وجوب ارتباط الموسيقى بالشعر
على مسرح واحد .

وليس في كل ما ذكرناه إلا مجرد تاريخ مختصر للتقصص
الموسيقى البسيط وما دخله من الأناشيد والتريلات ، فكان
أساساً تولدت منه فكرة الأوبرا التي لم يهد إليها العالم إلا في
أواخر القرن السادس عشر ، كما سنبينه مستقبلاً .



ولى عهد

قيل لمن غن لنا كذا ، ثم بعده كذا
فقال ويلك . لا تهرج صوتاً إلا بولى عهد؟

لا تدرى اليسرى ما تفعله اليمنى

دعت سيدة نيلة الموسيقى فردى إلى
بيتها ، وأسمنته عزف ابتها على البيانو ،
وكانت معجبة بها الإعجاب كله .

وما كادت البنت تنتهى من العزف حتى
سارعت الأم إلى فردى تسائله ، فى نظر
وإعجاب ، رآه فى عزف ابتها

فقال الموسيقىار . مبتسما ، يلوح لى
باسيدق أن تربية ابنتك تربية دينية بحته ،
فان يدها اليسرى لا تدرى ما تفعله يدها اليمنى .

بحجة ! ؟

غنى منى ، فقيل لبعض الندماء كيف ترى ؟ فقال :
ويحسب النديمان فى حلقه دجاجة يخنقها نعلب

نبوة

اشترى والد فردى لولده ، وكان فى الثامنة من عمره
يانو كان مستعملا ، وفى حالة غير جيدة ، فهد به
لاحد الصناع ليصلحه ، وكان اسم هذا الصناع كاثالينى
وما أشد دهشة والد فردى عند ما فتح يانو بعد
تصليحه فرأى مكتوبا عليه « أنا استيفانو كاثالينى فت
بتصليح هذه الآلة مجانا حين تيت عبقرية فردى الصغير ،

يفطر الصائم

قال بعض الفقهاء ، بحضرة الرشيد ،
لابن جامع المنى المشهور : « الفناء يفطر
الصائم » ، قال ما تقول فى بيت عمر بن
أبى ربيعة « أمن آل نعم أنت غاد فبكر »
أيفطر الصائم ؟ قال : لا . قال : إنما هو
أب أمد به صوق ، وأحرك به رأسى
فصير غنا .

إذا تكلمت الملوك !!

عزف الموسيقىار ليزت مرة فى بلاط
القيصر فى بطرسبرج ، وفى أثناء العزف
تساقط القيصر الحديث مع جارته ، فكظم
الموسيقار غيظه هنيئة ، ولكنه رأى حديث
القيصر متصلا ، وصوته يرتفع رويدا ، هنالك كف
ليزت عن العزف وسكت ، فسأله القيصر ، دهشاً . عن
سبب سكوته ، فأجابه منحنياً فى احترام شديد « إذا
تكلمت الملوك ، وجب الصمت على الخدم » .

أثرة !

قد من يوماً يأكل مع زوجته ، فقال لها اكتفى
رأسك فضعت ، فقرأ « قل هو الله أحد » فقالت ما الخبر ؟
قال لها إن المرأة إذا كشفت رأسها لم تحضر الملائكة ، وإذا
قرأت « قل هو الله أحد » هربت الشياطين ، وأنا أكره
الزحمة على المائدة .

بحكم القانون

زار ملك البرتغال ، باريس ، وكان مولعاً بالعزف
بآلة الفيولنسيل . فأراد أن يستدعي الموسيقار روسيني .
ليسمعه عزفه ، ويبدى رأيه فيه ، فلما جاء وعزف الملك
أمامه أصغى إليه . حتى إذا انتهى وألقى بالقوس من يده
طلب إلى الموسيقار رأيه في عزفه فقال :
« لا بأس به بالنسبة لملك يحول له القانون أن يفعل
ما يشاء . »

سجادة
الزعيم

مِسْجَدِي

شركة سجادة الصميد

مصر - القاهرة ١٩١٠

اقصدوا

دار المطبوعات

لطبع ما يلزمكم من مطبوعات بجميع اللغات

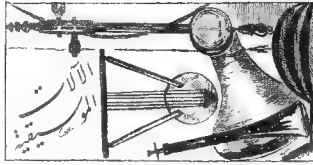
أبو ريحانة وسويد

قال الأصمعي مررت بدار الزبير بالصرة . فلذا شيخ
قديم من أهل المدينة من ولد الزبير يكنى أبا ريحانة بالبالب
وعليه شملة تسره فسلبت وجلست إليه .
فبينما أنا كذلك . إذ طلعت علينا سويد تحمل قرية .
فلما نظر إليها ، لم يتألك أن قام إليها . فقال لها باقة غنى صوتاً
قالت إن موالئ استعملوني قال لابد من ذلك ، قالت أما
والقرية على كفتي فلا . قال أحملها وأخذ القرية منها فاندفعت
تفنى .

فؤادى أسير لأيفك ومهجتي
تفيض وأحزاني عليك تطول
ولى مقلة فرجى يطول اشتياقي
إليك وأجضاني عليك همول
فديتك ، أعدائي كثير وشقي
بيد وأشياعي لديك قليل

فصرخ صرخة ورمى بالقرية إلى الأرض فشققها وقامت
الجارية تبكي وتقول . ماهذا جزائي منك ، أسعفتك بمجانتك
ففرضني لما أكره من موالئ . فقال لا تنتمى فإن الحصية على
حصلت ، ثم نزع الشملة ووضع يدا من قدام وبدا من خلف
وباع الشملة وابتاع لها قرية جديدة وقعد بذلك الحال . واجتاز
به رجل من ولد علي بن أبي طالب رضى الله عنه فعرف حاله
فقال يا أبا ريحانة . أظنك من الذين قال الله تعالى في حقهم
« فا رحمت تجارتهم وما كانوا مهتدين »

فقال يا ابن رسول الله ولكنني من الذين يقال لهم .
« فيشرعادي الذين يسمعون القول فيقيمون أحسنه ، فضحك
وأمر له بألف درهم . »



آلة الكمان



تتمثل آلة الكمان المحل الأول من جميع الآلات الموسيقية في العصر الحاضر ، وقد زاحمت - هي وأسرتها - سائر الآلات الوترية ، كما أصبحت لها السيادة عليها منذ أكثر من قرنين ، لازاحمها في تلك السيادة آلة أخرى غير البيانو ، الذي أصبح لسهولة استعماله أكثر الآلات ذيرةً في العالم ، وإن لم يستطع أن ينافس من مركز آلة الكمان أو أن ينال من سيادتها على الآلات الأخرى . ذلك لأن البيانو والكمان آلتان لا يتصاربان ، فكل منهما ناحية من الفن لازاحم إحداهما فيها الأخرى .

فأما البيانو : فانه كما يقول الموسيقار المعروف ، ليزت ، وقد استطاع بقوة الهارموني التي يشتمل عليها ، أن يجمع فيه جميع الفن الموسيقى ، وإن في السبعة الموازين التي يمتثلها ، ما يفي عن مجموعة آلات فرقة موسيقية ، وإن الأصابع العشر ، لكافية أن تخرج على البيانو من الهارموني ، ما يخرج من مجموع فرقة بها مائة آلة .

فأفضلية البيانو إذن هي من ناحية سهولة استعماله ، وما أودع فيه من قوة تعدد الصوت ، مما لا يمكن لآلة أخرى أن تتجاريه فيه . فأما الكمان ، فتنبؤ مكانة أخرى من الفن ، ذلك بأنها سلطانة العواطف ، وملكة الآلات جميعها في الترجمة عن الشعور . ومن أبدع ما كتب في ذلك قول « هاين » الفيلسوف والشاعر الألماني الكبير ، الكمان آلة لها أمزجة البشر تتكلم بشعور المازف بها ، تكشف أسرار عواطفه ، تنقل عنه في جلاله ووضوح أقل التأثيرات

وأضفت الاضالات ، ذلك لأنه ينفذ أثناء التوقيع على صدره فتحمل على أوتارها ضربات قلبه .

ومن الدهش أنه رغم ما للكمان من الميزة الرفيعة في جميع العالم فانه لم يتطرق إليها تغيير في صناعته منذ أكثر من قرنين ونصف قرن ، وذلك بالرغم مما ساوله الكثير من الفنانين ، مع أن البيانو لم يستكمل شكله الحالي إلا في أوائل هذا القرن . وأقدم آلة وترية وقع عليها بالقوس في تاريخ العالم كله ، آلة

اشترت تلك الآلة بعد ذلك ، فعمت أوروبا في القرن الرابع عشر . وأخذ يدخل عليها التغيير شيئاً فشيئاً حتى آخر القرن الخامس عشر ، فسميت تلك الآلات « الفيولا » ومعناه الوتر . وقد صنع منها على مرور الزمن أنواع مختلفة الحجم .

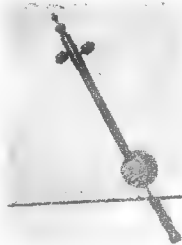
وفي القرن السابع عشر سم لفظ « فيولا » *Viola* ، جميع الآلات الوترية ذات القوس ، وكان أهمها في ذلك الوقت نوعان ، الأول سم فيولا الدراع « *Viola da braccio* » وكانت تحمل أذنا التوقيع على ذراع المازف بها . كما هو الحال الآن في آلة الكمان . وأما الثاني فسمي فيولا الركبة « *Viola da gamba* » وكان يضمها المازف بها بين رجليه أثناء التوقيع ، على النحو الذي تستعمل فيه الآن آلة « الفيولنسل »

وكانت كل تلك الأنواع ذات ستة أوتار مشدودة في مستوى واحد ولذلك

هدية قديمة جداً ، يرجع عهدها إلى خمسة آلاف عام قبل الميلاد . اسمها « رافاناسترون *Ravanastron* » كانت ذات وترين ، غير أنها لم تستعمل فانت .

ويرجع للعرب فضل إحياء آلات القوس ، فقد أوجدوا في القرون الأولى بعد الميلاد الآلة الوترية المعروفة « بالرباب » وكانت ذات وتر واحد . ثم تقدمت ، سمة العرب أيضاً ، فأصبحت ذات وترين متساويين في الشد ، ثم ذات وترين متفاضلين فيه ، ثم ذات أربعة أوتار يتفاضل غلط كل اثنين منها على الآخرين ، وتنوعت أشكالها .

وتلك الرباب العربية هي أساس آلة الكمان . فقد انتقلت تلك الآلة مع العرب إلى الأندلس ، ومن ذلك الحين قطعت ، بدأت فكرة صنع الآلات الوترية ذات الأوتار في أوروبا ، فتمسك صنع



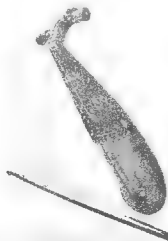
« رباب مصر والشرق الأدنى »

الفرسيون آلة تماثل الرباب
الغريه سمها ربيبة « *Rubeba* »
أو ربيله « *Rubella* » كما
كان من المعتاد على المازف
أن يوقع على الأوتار الوسطى
منها . بل كان لابد له من



« رباب الترك : العربية : »

العرف على ثلاثة أوتار في وقت واحد . وبعد أن عاشت الفيولا بهذا الشكل ذات ستة أوتار أكثر من قرنين عدل الأوروبيون عن ذلك



« رباب بلاد العرب »



« رباب الشام »

صرح الألبان من هذه الآلة وسموها أيضاً ربيكة « *Rubeca* » أو ربيكة « *Rebec* » . وظاهري كل هذه الألفاظ اشتقاقاً من كلمة « الرباب »

الثامن عشر . بل إنه رغم إقبال الشعوب على هذه الآلة إقبالها العظيم .
وتسابقها في تأسيس المصانع المتعددة . خصوصا في ألمانيا ، فقد غل
اسم أسرق أمانق وستراديغاري علما على نهاية مايلته صناعة آلة
الكان من الجودة والاقتان . وقد فشلت كل محاولة أريد بها بذ
الآلات التي خلقها لنا هاتان الأسرتان .

وتصنع آلة الكان من خشب الصنوبر . ويخزن الخشب قبل
صناعته حتى يتم جفافه فلا تتغير نسب الأبعاد التي صنعت عليها
القطع المختلفة المكون منها الصندوق المصوت والتي يجب أن تبقى
دائما ثابتة على البحر الذي يضبطها عليه الصانع ، حتى تتوافق
الاهتزازات الصوتية الناشئة من كل من تلك القطع على الاهتزازات
الصوتية الناشئة من الصندوق الكلي المصوت .

وتوقف جودة آلة الكان . على جودة الخشب وإتقان الصنع ،
ومراعاة دقة النسب بين القطع المكونة منها الآلة .
وكذا قدمت الكان في الاستعمال ، أصبح خشبها أكبر مرونة .
والأصوات الصادرة منها أرق وأحلى .

ورجعوا إلى فكرة العرب في وجوب عدم زيادة الأوتار على أربعة
كما كان الحال في الرباب . وبذلك تطورت الفيولا في منتصف القرن

السابع عشر وصنعت آلة أصغر منها قليلا
مشدود عليها أربعة أوتار فقط ، أطلق
عليها اسم فيولون أو فيولينو ، مصغر
فيولا ، وتلك الآلة هي مانسية حتى الآن
آلة الكان .



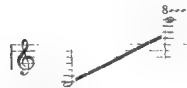
آلة الفيولا
في منتصف القرن السابع عشر

وقد صادت آلة الكان ، على شكلها
الآخر ، إقبالها عظيما من سائر شعوب
العالم ، سيما بعد أن منحها الموسيقار
متفردى الطلياني السيادة على آلات
الأركستر ، فيها وضعه من الأوبرات
التي انتعج منهجه فيها جميع معاصريه
وخلفائه .

وتسمى الأوتار الأربعة للكان هكذا :



وأما منطقة الأصوات التي تخرج من تلك الآلة فهي المينة في
هذا المدرج الموسيقي :



واختص بصنع آلة الكان في بادى الأمر منطقة محدودة من
أوروبا ، هي بلاد النمورلوشال إيطاليا ، وكانت أسرة أماتى « Amati »
أخذت الأسر التي اشتهرت في صناعة هذه الآلة ، في القرنين السادس
عشر والسابع عشر ، في كريمونا إحدى مقاطعات سهول لومباردى
إيطاليا . وأخذت عنها أسرة ستراديفغاري « Stradivari » . وبفضل
هاتين الأسرتين بلغت صناعة الكان أوج الكمال في أوائل القرن

ظهر حديثنا الجزء الأول من كتاب

دراسة القانون

تأليف الأستاذ

دكتور محمد أحمد الخفيف
مستشار الموسيقى بمؤسسة جامعة القاهرة
وراتب مدونة المهنة
رئيس المعهد الملكي
للموسيقى العربية
يطلب من إدارة المعهد الملكي نازلي بمصر



مسابقة العدد الماضي

٥٥٠

النأى . المود . الكمان . القانون

الأسئلة	الأجوبة
١٠ . أى هذه الآلات مصرى بحت ؟	النأى
٢٠ . أيها أقدم عهداً وأيها أحدث ؟	أقدمها عهداً النأى، وأحدثها الكمان
٣٠ . أيها أكثر انتشاراً في الشرق ؟	المود
٤٠ . أيها انحدر في تطوره من الرباب ؟	الكمان
٥٠ . أيها كان أساساً لاختراع البيانو ؟	القانون
٦٠ . أيها أقرب إلى الصوت الانساني في أداء اللحن ؟	النأى والكمان

وقد تلقت المجلة إجابات وافرة العدد من كرام القراء الذين لم يقتصروا في اجاباتهم على الرد لحسب ، بل شجعونا بكلمات تم عن أديهم وطيب عنصرهم .

وعما زاد في اغتباطنا أن كان الصواب كل الصواب حليف إحدى الاوانس فالتت الجائزة الاولى وهى الانسة فردوس ابراهيم .

وقد اجاب كثير من حضرات المتسابقين إجابات موفقة ، إلا أنهم اقتصروا ، في جواب السؤال السادس ، على ذكر آلة واحدة بدل اثنتين ، فعدتها اللجنة صحيحة أيضاً .

ونظراً لكثرة عددهم فقد أجرت اللجنة بينهم عملية « القرعة » ففاز بالجائزة الثانية حضرة محمد عبد العزيز سلام افدى . وكانت الجائزة الثالثة من نصيب حضرة فريد عبد الهادى احمد افدى

وفيما على أسبأ حضرات من وقفوا إلى حل هذه المسابقة :

بيان أسماء الذين وقفوا الى حل مسابقة العدد الثاني من المجلة

الاسم	العنوان
١ - الأتنة فردوس ابراهيم	١٥١ شارع السبتيه مصر (وقد تفوقت بالإجابة الصحيحة على السؤال السادس)
٢ - محمد عبد العزيز سلام افندى	دبلوم فى التربية والآداب ، موظف بدار المحفوظات العربية بالقلمة
٣ - فريد عبد الهادى احمد افندى .	يقيم الحوادث بمصلحة الماوى والمناظر بالاسكندرية
٤ - محمود حامد افندى	تلميذ بالسنة النهائية بمدرسة التجارة المتوسطة بالمنصورة
٥ - عبدالمجيد رفعت شيهه افندى	٤ شارع المغاوى باسكندرية
٦ - عبدالمعتمد محمد الشربيني افندى	١٣ شارع الاديس ، جليمونوبولو ، رمل الاسكندرية
٧ - محمد حامد صبيح افندى	موظف بمديرية بنى سويف
٨ - محمد على افندى	كنجاشى ، ١١ شارع الخديو الاول « مطبعة مصر » اسكندرية
٩ - يوسف رحمن افندى	٣١ شارع الشيخ قمر بالعباسية مصر
١٠ - خليل الوحش افندى	٩١ شارع السيبة بولاق مصر
١١ - زايد حسن جمعه افندى	٧٧ شارع فراد الاول بمحل البنات مصر
١٢ - قسمت زين العابدين	حلوان
١٣ - حامد طه العبد افندى	٢٢ شارع محرم بك باسكندرية
١٤ - آتنة ف . ج . ف .	٢٢١ شارع الملكة نازلى مصر

أما الجائزة الاولى فرمى آله كان كاملة ١٠
وأما الجائزة الثانية فرمى اشتراك سنة فى مجلة الموسيقى
وأما الجائزة الثالثة فرمى اشتراك نصف سنة فى مجلة الموسيقى

تظهر فى العدد القادم مسابقة فنية طريفة

أدب الموسيقى وفلسفتها

كنت أحس ذلك كلما قصّدت أناشيدي ، وإذ كنت أصوغ هذه الانشودة .

لا أكتفى السرى انى أحبك جدى
أضئ به يا حياتى أضئ به لى وحدى

و كنت أترنم بها فى هدوء ، أحسست أن ليس من قدر الشعر أن يبلغ نفسه الناية التى يتهى إليها اذا احتواه اللحن بل لقد خبرنى اللحن أن ذلك الشعر الذى تلهفت الى سماعه قد اختلط بسر مروج الغابة الخضر ، تحوطه فى سكون الليل أشعة القمر البيضاء ، ويحبه ستار أزرق من أفق لا نهاية له . ذلك هو السر العميق للأرض والهواء والماء . ولقد سمعت فى صباي أنشودة مطلعها :

أيها الغريب ، وهو بقلى من كساك الثياب نوراً وسحراً ؟
فأيقظ ذلك السطر المفرد فى مخيلتى صورة تلازمنى حتى اليوم .

ولقد رغبت يوماً أن أصوغ أغنية من نظمى على وتيرة ذلك اللحن الذى كان يحوم فى رأسى فظلمت وأنا أغنى ذلك اللحن : —

غربة الدار والوطن عرفت مغناك من زمن
تخذت من شاطئ النهر مسارب الفكر والفتن
ولو أتى لم أكن أدري كيف أتم قصيدتي إلا أن سر اللحن قد أضئ الى بدوية تلك الأجنبية وحلاوتها . إنها هي ، ذلك ما كانت تؤكد له نفسى . هي ذلك الرسول الذى يقد علينا دائماً من الشاطئ . الآخر للحظ المحلو . بالأسرار . هي تلك التى خلبت قلوبنا بالرغم من طول تعاقب صياح الخريف البدى ومساء الريح الزكى ، وجعلتنا تتطلع الى السماء نصفى الى تلك الانشودة . هي الفكرة . هي الألام . ولقد حملنى هذا اللحن الى باب تلك الأجنبية الفتاة . هنالك عرفت كيف أتم قصيدتي .

وكذلك يحملنى طاغور بفلسفته البيانية الحلاية عن مواطن الحق فى أثر الموسيقى والشعر ، ويزل كلا منزله ومكانته . وهو فى ذلك جد مصيب .

الموسيقى والشعر

فى رأى طاغور

رابندراناث طاغور ، الفيلسوف الهندى ، شاعر غير منازع ، سلخ من العمر سبعين وأربع سنوات . ولا يزال قى الروح صياً . لم يكن طاغور بحاجة الى التنويه والاشادة فعره الى القراء فاحسب عالماً ، ولا أدبياً ، ولا متادباً إلا قرأ لطاغور واستهوته فلسفته الحكمة ، وأدبه الرائع المبين . وحكته الصافية .

وهو فوق ذلك موسيقى مطبوع : يستيق له النغم ، وتقاد الألحان ، تصد القاصد ونظم الأناشيد ، وأبداع فهمما ما شأله الأبداع ولكنه ، فى شاعريته المتنازه . يأبى على الشعر الذى يصاغ منه الغناء أن يتحيف اللحن ويجعله ردفاً يتأثر وما كان الشعر إلا ليجمل الألحان .

« والموسيقى غنية بنفسها فلماذا نقفها من الشعر موقف الجارية ؟ ألم تر إليها يتجلى سلطانها حين يخفى الشعر وتحتجب الكلمات ؟ ذلك بان قوتها القاهرة كاملة فى ما كوت الحرس والأعياد ، تفصح بما لا يبين عنه الشعر إطلاقاً ،

كذلك يقول الفيلسوف الشاعر وعنده « ان الشعر كلما خف عبءه عن انشودة كان ذلك خيراً لانشودة نفسها ، فالشعر للأغاني الجيدة هندستان لا أهمية له ، إلا أن يفسح الطريق للحن فيبلغ غرضه دون غل أو قيد . والغناء لا يبلغ غايته من الكمال إلا إذا أتبع ألوان ألحانه أن تتطلق فى حرية وخلوص ، هنالك تخطب القلب وتصدد بالنفوس الى ملكوتها العجيب .

وكما أن المرأة فى بلادنا تترنم طاعة بعدلها فكسب تلك الطاعة سيطرتها عليه ، فكذلك الموسيقى تخدم الشعر وتمشى طوع كلباته ، ولكنها صاحبة السيطرة على الأغاني .

الغناء

وصف أدبي للأستاذ صاحب التوقيع

١ -

سمعنا اللحن البديع . والصوت الجميل والآهة الصادرة
من قلب مجروح إلى أوتة معذبة . وأرواح حائرة .
وضمائر مصورة عليها كل ألوان الفتنة والشقاء . تدل عليها
« عين » تراق عبراتها . و « ليل » ينادى .

عُثِرَت الأغنية العذبة الجميلة الفردة الشادية عن كل
ما يحتلج بالنفس . ويصطلم بالفؤاد . وذهبت في سحرها
وفي ليها تسلب اللب . وتخرج من مكان النفس
آلامها . وتبعث آمالها كيف شات .

وصاح المثنى يناجى . وكلنا سميع عندما كان ينادى .
والقلوب حيرى واجفة . والأذان مرهقة مصغية .
والأرواح صائدة ظالمة . فكأنك فتحت لها عيناً سلسيلاً
عذبة المود . صافية المنهل تستقى منها وتستلج حلوتها
وترضى بما قسم لها وتتشد الرى . ولكن شتان بينها وبين
ما تطلب . وهيات لها أن تال بضتها .

وغطى المثنى بصوته على العبدان والكان . وانطلق
بضرب على أوتار عقيقته . فأخنى كل ماعده . وبدا
الصوت منطلقاً في وسط من السحر . وفي هدوء من
الصمت . وفي سكون من الاصفاء . وانتهى بأهه ناعمة
لية . وفي ليها فلتت مالم يفعله أقوى الأصوات . ولا
أعلى النهاات .

— ٢ —

هذه النهاات الصادرة من حجرة هذا المثنى الصاح .

سمع الانسان الأول خرير الامواه . وزفيف الرياح
وتضارب الاغصان . وصوت الاحجار الساقطة من أعالي
التلال . وتزويد الطيور على الاقنان . فتبادرت إلى ذهنه
فنون من النهاات . كانت بسيطة في مبدئها . لاتمدو ضربات
بمصاص على قطعة من حجر أو خشب . ثم تدرجت إلى
أن كانت الموسيقى بجلالها وسحرها .

وذهب الانسان الأول يعمل ويكدح . حتى إذا ملأ
بطنه واستوفى شرابه . ونام واستراح . ثم استيقظ في
نشوة من اللذة . أو انطلق في شعور من القناعة والرضى
صاح معبراً عما أحسه من عاطفة . فكانت أغانيه في
بساطة أنغامها لاتمدو : آه وإبه ولا لا إلى آخر
ذلك من نهاات تدرجت في التركيب والتحرير والتبديل
والتعديل . وانشأت اثرى نفسها وقد قيدت بأوزان وقوانين
ونهاات ما بين العبا والحجاز . إلى آخر ما يعرفه أرباب
الفن .

وهكذا . إذا تحركت أهواء المرح . وزعزعت الرضى
في نفس الانسان . انطلق من غدا وتزيت يسر النفس .
ويثير القلب . ويحث بالفرام المدفون . ويرسل بالهباية
الكامنة بين الصلوع .

يطرق الصوت الجميل والفناء البديع الأذن . فيستوى
تمؤاد . ويوقظ القلب . ليذكر غرامه الماضى . أو يحول
في حبه الحاضر . أو ينشد هوى وهياماً في المستقبل القريب .

كانت النفات هي الأخرى إلى انتهاء ، لم يكتب لها الخلود
في سحرها وقتها إلا إذا استمتعوا « بالثوة » يقيدون
بها هذه النفات ليتمكن أن يعيدها مرة أخرى ، أو
بأسطوانات الحاكي وأشرطة « الراديو » الناطقة يسجلون
بها الأغاني ولكن هذه النفات التي دفعها حنجرة
هذا الطائر النرد ، والصاح الناطق ، هذا المغنى الذي بعث
بها في جو من السحر في وسط الرياض ، لسمع هذه
الجماعات المحيطة به . ويضربها ، ويذهب بها مذهب في عالم
الخيال والآمال ... لا يمكن أن تعود مرة أخرى هي هي
بنفسها . كما لا يمكن أن تعود هذه اللحظات التي صدرت
فيها ، واتخذتها زمناً لها وميقاناً م

المنطلقة من أوتار العود . وآلات الطرب . كالبيان
والقانون . تفعل في النفس ما تفعل ، ثم تسبح في الجو
صاعدة إلى أجواز الفضاء تأتي قبولاً أو رجوعاً .

إسمع لهذه النفات . حينما احتواها الفناء ، إذ بكى
الشاعر من هجر حبيبته . فردد المغنى أغنيته ، ثم خاطب
الشاعر قائلاً : أن ارفق بنفسك يا شاعر ولا تدعها تذوب
في قصائدك . وارجحها فإن الإحسان عليك لباكية ، فرقاً
بنفسك يا شاعر فكنا أنت وشكوانا هي شكواك .

يا الله ، المغنى يواسى الشاعر . والشاعر يواسيه . وكل
منهما ينظر لبلوى أخيه ، فلا يدري كيف يزيه . وهكذا
كتب على أهل الفنون من الشقاء ما لا يعد . ومن الألم
ملا يوصف .

— ٤ —

فؤاد قنبريل
المدرس بالمدراس الأميرية

تصدر النفات في لحظات . فإذا ما انتهت هذه اللحظات

كوبونات

أسهم بنك مصر وشركاته

والسندات العقارية والبلجيكية وغيرها

بصرفها في الحال

بنك ندا وحلفويه وشركاتهم

إدارة

المالى المعروف الاستاذ زكى ندا

مقابل خمسة مليات



مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الثالث



شكل ١

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة والأصوات الحادة.

وسمى بمفتاح صول لأنه يبدأ في كتابته من الخط الثاني في المدرج . ويكتب العلامة المرسومة على هذا الخط اسم صول ، شكل ٢



شكل ٢

٢٠. مفتاح فا « أو مفتاح الباس » ، شكل ٣



شكل ٣

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة والأصوات الثقيلة .

وسمى بمفتاح فا لأنه يبدأ في كتابته من الخط الرابع ، ويكتب العلامة المرسومة فوق هذا الخط اسم فا ، شكل ٤



شكل ٤

القائِم

أوضحنا فيما تقدم أن المدرج الموسيقي يتبع لكتابة إحدى عشرة علامة : خمس منها على المخطوط . وأربع في الآثار ، وواحدة أسفل الخط الأول . وأخرى على الخط الخامس .

وبحيث أن الأصوات الموسيقية عديدة ، يرى ما نستعمله منها على السبعة دواوين فإن المدرج الموسيقي ، على نحو ما عرفناه يعجز عن أن يفي بقبول جميع هذه الأصوات . لذلك عمد الموسيقيون إلى إيجاد علامات خاصة ، سموها « المفاتيح » ، ترسم في أول المدرج من جهة اليسار لتمييزه عن غيره من المدرجات ، وتعين ما يرسم فيه من العلامات الموسيقية .

أنواع المفاتيح

وهذه المفاتيح ثلاثة أنواع :-

١٥. مفتاح صول « أو مفتاح البجنجة » ، شكل ١٥

٣٥. مفتاح دو ١٥٠ و رسم كما في شكل ٥

13

شكل ٥

ويتعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة فقط .

وسمى بمفتاح دو لأنه يكسب العلامة المرسومة على الخط المرموز عليه بهذا المفتاح اسم دو .

وهذا المفتاح ثلاثة أنواع :-

١. المفتاح الحاد «أو مفتاح سوبران» وهو أحد أصوات الغناء للنساء .

ويرسم على الخط الأول ويكسب العلامة المرسومة

على الخط المذكور اسم دو شكل ٦



شكل ٦

٢. مفتاح أطلو «الصوت الثقيل من النساء والأولاد»

يرسم على الخط الثالث ويكسب العلامة المرسومة على

الخط المذكور اسم دو شكل ٧



شكل ٧

٣. مفتاح تينور «الصوت الحاد من الرجال»

يرسم فوق الخط الرابع ويكسب العلامة المرسومة على

الخط المذكور اسم دو شكل ٨



شكل ٨

والشائع في الاستعمال من هذه المفاتيح لكتابة العلامة

(١) مطوم وملفات الموسيقى يسو إلى حجة إلى تقيين التلاميذ هذا المفتاح اكتماء بالنتائج السابقين . ويكتفي بها للفتدى عموما .

الموسيقية الخاصة بألحان الآلات هما المفتاحان الأولان ، مفتاح صول ومفتاح فا . كما أنهما يستعملان كذلك في كتابة الكثير من ألحان الغناء . ويمكن الاكتفاء بهما في الأحوال الاعتيادية .

أما المفتاح الثالث ، وهو مفتاح دو ، فهو خاص ، في الغالب ، بألحان الغناء في الأوبرا . لأنها تحتاج إلى كثير من المغنين والمغنيات . ولكل فرد من أفراد النوعين طبقة مخصوصة تلائم طبيعة صوته (١) »

الأصوات المحصورة في المخرج ذى مفتاح صول وينحصر في المدرج ذى مفتاح صول العلامات الآتية ،

كالملوضح في شكل ٩



صول فا مى رى دو سى لا صول فا مى رى

شكل ٩

الأصوات المحصورة في المخرج ذى مفتاح فا

وينحصر في المدرج ذى مفتاح فا العلامات الآتية

كالملوضح في شكل ١٠



سى لا صول فا مى رى دو سى لا صول فا

شكل ١٠

الخطوط الإضافية

وبالرغم من استعمال تلك المفاتيح المختلفة التي تساعد على تدوين أصوات موسيقية عديدة ، فإن خطوط المدرج وأنتاره الحصة لا تفي بعد كل ذلك بكتابة جميع الأصوات الموسيقية التي سبق أن ذكرنا أنها تزيد على الخمسين صوتاً .

(١) نكتفي بذكر ما قدم من هذا المفتاح ، مفتاح دو ، بالنسبة لعدم احتياج البتدى إليه .

8 *Basso* ~~~~~

12. K₂

العلاقة بين مخرج مقام اصول ومخرج مقام فاع

ولهذا فإن المدرجين لا يفصلهما في ترتيب علامتهما الموسيقية غير خط إضافي واحد، هو الأول من أسفل مدرج مفتاح صول، والأول من أعلى مدرج مفتاح فا، وتقع عليه علامة دو كما في

شکل ۱۵



۱۰. کش

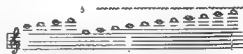
لذلك عد الموسيقيون الى حيلة أخرى، وهي أن ترسم شرط قصيرة، فوق وتحت خطوط المدرج الأصلية، وتلك الشرط القصيرة تسمى «الخطوط الإضافية». فيقول الإنسان مثلاً إن علامة سي وافة أعلى الخط الأول الاضافى في المدرج شكل ١١



شکل ۱۱

17. क.

وإذا استعملنا عدداً كبيراً من الخطوط الإضافية فانه يلتبس علينا عدد تلك الخطوط في أثناء العزف، كما يصعب كذلك على الكاتب تدوينها. ولذلك فانه لا يستعمل منها في الغالب أكثر من خمسة خطوط، فإذا اضطر الإنسان إلى تدوين صوت يحتاج في تدوينه إلى عدد أكبر من الخطوط الإضافية الخمسة المذكورة، فانه يستعمل تلك الكثرة استعمال علامة أخرى تسمى علامة الاوكتاف، ويرمز لها في النوتة بالرقم الاثني عشر وعلى جانبه الايمن شريطة أفقية متعرجة (كما في شكل ١٣



9th, K.

ومعنى تلك الإشارة أن جميع العلامات الموسيقية
الموضوعة تحت تلك الشرطة المتعرجة أو فوقها ترفع أو تنخفض

١٩ « قد يكتب أحياناً الحرفان *or* (اختصار أوكتافا) علي يمين
الرمز 8 قبل الشرطة المصروحة هكذا *or---* 8



الباخرة النيل

تسافر ظهر أيام الخميس الموافقة

٢٠ يونيو

٤ يوليو

١٨ يوليو

من الاسكندرية الى جنوا - فهرسيليا
خط سريع منظم فاخر

احجزوا تذاكركم من : - فرع شركة مصر الملاحة البحرية بالاسكندرية ومن شركة مصر
للسياحة وفروعها بالاسكندرية والقاهرة وبور سعيد ومن محلات كوك ومن جميع مكاتب السياحة الأخرى .

التربية الموسيقية

موسيقى الطفل

الأليف وادبشار الموسيقى

للأستاذ محمد محمد حبيب

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف
(واستاذ التربية الموسيقية بالمعهد)

الطفل وعواطفه وانفعالاته النفسية .

وليس أدل على ذلك مما يتجلى في الطفل من ميله الشديد
إلى سماع الموسيقى والتغنى بألحانها في معظم الأوقات سواء
أكان ذلك تقليد ما يحلو له منها أم بابتكار الحان، يرتجلها
كلها أو بعضها في المناسبات المختلفة .

ولقد تراه يؤلف الألفاظ ويلحنها بطريقة تتم عن بساطة طبيعة
وسلامة فطرية .

ينما كنت أكتب هذه السطور إذ سمعت طفلة صغيرة
تغنى بلغتها العالية هذين البيتين :

مَدْرَسَةُ الْفَتْحَةِ حَرَمِيَّةُ الطَّيْفَةِ

مَدْرَسَةُ الْأَهْرَامِ حَرَمِيَّةُ الْجُرْتَانِ

حسب اللحن الآتي :

ينما في المقالين السابقين وجوب العناية بمسيرة غرائز
الأطفال في التربية الموسيقية وكيفية استئثار مواهبهم الفنية
وَضَرَبْنَا بعض الأمثلة للدلالة على مبلغ تأثير الطفل بالموسيقى
واختياره ما يلائم طبيعته منها وبعضها الآخر لبيان كيفية
استثارة قوى الأطفال النفسية الكامنة

وقد قسمنا مهمة التربية الموسيقية إلى قسمين أساسيين
يختص أحدهما بـتصنيف الإيقاع والآخر بتصنيف النغمة أى
اختلاف الأصوات حدة وغلظا .

وما دما قد تناولنا في الأمثلة السالف ذكرها عنصر
الإيقاع فقط فقد بقى علينا أن نتناول العنصر الآخر الذى
لا يقل أهمية عن العنصر الأول بل يزيد .

والواقع أن للنغمت الموسيقية تأثيراً كبيراً على مشاعر

إلى ما لا يتوصل إليه عادة من طريق العلم إلا بدراسة الشيء الكثير
وقد التجأت الطفلة إلى ضرورة شعرية بعدم تشديدها
بإدكالة «حرمة» في كل من البيتين محافظة على سلامة الوزن
الشعري وما يقيمه من سلامة الوحدات الموسيقية الزمنية
كما التجأت إلى التناهل في مطابقة حرفي الروى في قافيتي
البيت الثاني «الأهرام - الجرنان» وهو ما يعبر عنه ببعب
الاكفاء لما بين الحرفين المختلفين من تقارب، وهذا في اعتقاد
الطفلة ليس ببعب كبير مادام في ذوقها مقبولا ولو بنوع
من الاستثناء مقابل حصولها على الغرض المقصود بدون
تكلف (وهو المناسب بين كلمتي «الأهرام والجرنان»)

٣ - من حيث التركيب الموسيقي "Musical form" -
قسم اللحن إلى جملتين موسيقيتين متساويتين تأتين بحتوى
كل منهما على قسمين متساويين أحدهما بمثابة سؤال (مبتدأ)
والآخر بمثابة جواب (خير) وبذا أصبح تركيب اللحن
ذا تماثل موسيقي لا شذوذ فيه وقد ساعد على ذلك متانة
التأليف الشعري وخلوه من العيوب المؤدية إلى فساد التركيب
الموسيقي كالتضمنين الذي إما أن يؤدي إلى إطالة الجملة
الأولى عن الثانية فيختل التوازن الموسيقي في اللحن وإما
أن يؤدي إلى إنهاء الجملة الموسيقية الأولى قبل نهاية الجملة
اللفظية الأولى والبدء بالجملة الموسيقية الثانية قبل البدء بالجملة
اللفظية الثانية فلا يكون ثمت انسجام أو ترابط بين المعاني
الموسيقية واللفظية وهذا ليس من الموسيقى في شيء. وبالأجمال
فقد ساعد على متانة التركيب الموسيقي حسن اختيار الشعر
من النوع الصالح للتلحين.

٤ - من حيث اللحن - ألف اللحن من ثلاث درجات
صوتية فقط عحافظة على البساطة في التلحين ومع هذا فقد
استوفى الشروط المميزة للألحان الجيدة، ونذكر من ذلك :
١ - بدى بأساس مقام اللحن، وهو ذو الكبير. وثالثته
مع الأتيان بالأساس في موضع القوة من الميزان وذلك



وقد وجدت هذا المثال خير نموذج لإظهار مقدرة الأطفال
على التأليف والتلحين وإليك بعض ما يستلفت النظر في هذا المثال :
«١» من حيث المعنى - تقع المدرسة الفتحية فضلا في
دائرة الجهة التي تقيم فيها الطفلة ولعل عدم ملامه نظام
التعليم بالمدرسة الملحقة بها هذه الطفلة ليلها الفطري جعلها
تعبر بطريقة لأشعورية عما يتخالف نفسها من هذه الناحية،
فأرادت دم المدارس في شخص مدرستي «الفتحية» و«الأهرام»
مظهرة هذا الذم في اتهام المدرستين بالسرقة واختيرت
«العلمية» في الحالة الأولى لمناسبة القافية الموحدة في شطري
البيت كما اختير «الجرنان» في الحالة الثانية وفقاً لقانون
«تداعي المعاني» أو لأن المدرسة لا بد أن تكون سرقت
«الجرنان» لتأخذ منه اسمها حسب ما ورد بخيال الطفلة

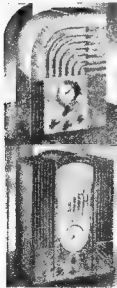
وذلك باعتبار كلمة «الأهرام» اسماً للجريدة المتداولة التي
كثيراً ما تسمع بها الطفلة المذكورة في بيتها. «لا اسماً لبناء
الأهرام المشهورة» وكل هذه المعاني مناسبة لطبيعة الأطفال وأغياهم.
٢ - من حيث الإيقاع والميزان الشعري - وقع اختيار
الطفلة على مجزوء بحر المتدارك ذي الحزب والقطع وهو آخر
ما يدرس عادة من بحور الشعر في علم العروض «للامته
جد الملاحة لبساطة الميزان الموسيقي الثنائي المختار للتلحين ولا
تقصده بهذا أن تلك الطفلة درست من العروض كثيرًا ولا قليلاً،
وإنما نسوق هذا القول للدلالة على أن الطفل قد يصل بسليقته

يساعد على إظهار شخصية المقام المذكور .
 ب - أتى في الباطوة المنتهى بها القسم الأول بثاني
 درجات المقام ، وهي إحدى درجات التأليف المستعمل
 كثيراً في نهايات أواسط الجمل الموسيقية ، وهو المكون
 من خامسة المقام وسابطة وثانيته ،

ج - أتى بالأساس ثانياً في موضع قوة من الباطوة
 المنتهى بها القسم الثاني من الجلة ، ولا سيما بعد الإتيان
 في موضع ضعف من الباطوة السابقة بثاني درجات
 المقام وهذا يركز الشعور باتياه الجلة الموسيقية .
 د - ورود الدرجات الصوتية مرتبة حسب ما تقدم
 بالنسبة لمواضعها من القوة والضعف في الميزان الموسيقى

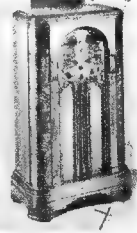
يساعد كثيراً على إجراء اصطحاب " Harmony " ملائم لشخصية اللحن تمام الملاحة
 هذا بخلاف الحكم العام على علاقة اللحن بالألفاظ
 وتنشيه منها مبنى ومعنى .
 كل ما تقدم ذكره من المزايا نوردته كمثال يدفعنا إلى
 عدم الاستهانة بمقدرة الأطفال على التأليف والابتكار
 الموسيقى مسوقين إلى ذلك بدافع فطري من غرائزهم وميولهم
 التي طالما فرضنا على القائمين بالتربية الموسيقية وجوب تعهدها
 بما من شأنه إعطائها في الطفل الوصول به في المستقبل إلى
 أكبر سعادة نفسية ممكنة ؟

راديو زينت



زينت

وكيل مصر
 عمانويل كوكيتوس
 وشركاه
 ٢٦ شارع نواد الأول بمصر
 ٤٠٢٢٥
 قيفونف ٤١١١٦



راديو زينت

قبل شراء راديو جربوا

راديو

الماركة المالية الشهيرة
 دقة في الصنع - وصفاء في
 الصوت . موجة قصيرة
 ومتوسطة وطويلة

الأنشيد الطفل وبائع الفطير

نظم الاستاذ الحاج محمد المرادى
ألف اللحن الاستاذ أحمد خريت
وضع المارموني الاستاذ محمد حبيب

مطبعة الفنون الموسيقية
وزارة المعارف والعلوم

أص طير ف عل أ با يا و با خ با ي مر عم
وك مير أ لل ا دى تم ره سكو ف تا ل نع
و غير من خص أ مر وس مى اس ها ل ع تب
بيد ك قل ب ط قط ها ل ك نا ها ت ها

عَسَى يَاجَبَّازُ يَابَاعُ الْفَطِيرِ
إِصْنَعْ لَنَا فَطِيرَةً تَهْدِي إِلَى الْأَمِيرِ
وَاصْنَعْ عَلَيْهَا إِسْمِي وَاسْمَ أَخِي الصَّغِيرِ
وَهَاتِيهَا نَاكُلُهَا فِي الطَّبَقِ الْكَبِيرِ



اعزاز ورجاء

في العهد الملكي للموسيقى العربية

منصور افندي عوض

شهد الله أن مجلة الموسيقى أبعد ما يكون عن التعرض
للشخصيات مهما أضلها الهوى
ولولا ارتباط المجلة بالمعهد ما خطر لها أن تفسر إلى
منصور افندي عوض في قليل ولا كثير من الشأن.
لذلك نشر فيأبلى قرار مجلس إدارة المعهد، تاركين الفصل
في الموضوع لحكم القضاء:

قرر مجلس إدارة المعهد الملكي للموسيقى العربية بجلسته
المنعقدة في الساعة السادسة والنصف من مساء يوم ٤ يونيه
سنة ١٩٣٥ بإجماع الآراء فصل منصور افندي عوض من
عضوية المعهد، عملاً بحكم المادة ١٤ من قانونه، لنشره بجريرة
المقطم في عدده الصادر بتاريخ ٢٩ مايو سنة ١٩٣٥ وفي صحف
أخرى صورة شكوى مرفوعة منه لصاحب السعادة وزير
المعارف بشأن كتاب «دراسة القانون» وقد عقب على
ذلك بنشر يائين في الجريدة نفسها، أحدهما بالعدد الصادر
في يوم ٣١ مايو سنة ١٩٣٥ وثانيهما بالعدد الصادر في يوم
٤ يونيه سنة ١٩٣٥

وقد تضمنت شكواه والبيانان الملحقان بها وقائع غير
صحيحة وعبارات ماسة بكرامة حضرة رئيس المعهد وحضرة
الدكتور محمود احمد الحفني مراقب الفرع المدرسي، وماسة
بسمعة المعهد الذي طبع الكتاب على نفقته.

كما قرر المجلس إبلاغ هذا القرار للصحف لنشره واتخاذ

وأفاناً كثير من أفاضل الكتاب، وجلة الباحثين، بمقالات
في مختلف الشئون الموسيقية، لم تتسع صفحات «الموسيقى»
لنشرها في هذا العدد.
«والموسيقى» يسرها أن تشكر لحضرات الكتاب
فضلهن، وتعتذر من تأخير النشر وترجو أن يتسع صدرهن
لها حتى تنشرها تباعاً في الأعداد المقبلة إن شاء الله.

في محوِّ المقامات

تلقينا من حضرة الأستاذ الفاضل احمد مختار افندي
«هاوِ موسيقى» — بالاسكندرية — تعقياً قيماً على ما نشر
تحت هذا العنوان — في اليكاه — صاغه في أسئلة مهذبة
وجهها إلى الكاتب الفاضل الأستاذ محمود حافظ افندي، صاحب
هذا البحث، للأجابة عليها وقد أعلناهما على حضرته وسنشر
رده عليها في العدد المقبل.

البعوث الحكومية للموسيقى

قررت وزارة المعارف إغاد بعثة موسيقية تتألف من
آنتين تدرسان في الخارج، لمدة طويلة، العلوم الموسيقية
وانصالها بالترية.

وهي حسنة نشكرها لمالئ وزير المعارف ونسجلها له
بالثناء والتحميد.

وسنشر في الأعداد المقبلة تفاصيل هذه البعثة وشروطها
ومنها والجهات التي يوفد إليها.

الاجراءات القانونية ضد منصور افدى عوض .

الجمعية العمومية

عقدت الجمعية العمومية لحضرات أعضاء المعهد اجتماعها السنوى فى منتصف الساعة السابعة من مساء يوم السبت أول يونيه سنة ١٩٣٥

وكان جدول الأعمال يشتمل على التقرير الادارى . والتقرير المالى . والتقرير الفنى ، وجميع الاعمال التى تخص الجمعية العمومية بالنظر فيها

فليت على حضراتهم ، وتباحثوا فيها ، ووافقوا عليها .

وتلخص المسائل والقرارات فيما لى :

أولاً — تم الاتفاق بين المعهد وشركة ماركوفى للإذاعة الحكومية على قبول الشركة بموافقة لجنة المراقبة الحكومية أن يختار المعهد ثلاثة من أعضائه تتكون منهم لجنة تقوم بدراسة البرامج وإبداء رأيا فيها قبل اذاعتها ، وفى الوقت نفسه تماقتت الشركة مع حفرة صاحب العزة رئيس المعهد بصفته الشخصية على أن يكون المراقب الفنى للإذاعة .

ثانياً — وافقت الجمعية على الشارة التى صنعت لتكون رمزاً يحملها أعضاؤه الذين يرخص لهم مجلس الإدارة بعملها .

ثالثاً — وكل المجلس إلى حفرة الأستاذ الدكتور محمود احمد الحفنى دراسة بعض مسائل موسيقية هامة أثناء وجوده برلين لحضور مؤتمر الموسيقى الذى عقد بالمانيا ، وقد قام بما وطل اليه قيماً يشكره عليه المجلس . ومن الامانى الغالية التى يتبشر بها المعهد توفيق حضرته إلى جمل آلات النفع قابلة لأداء أروع المقامات مما يكون لها عظيم في عالم الموسيقى العربية .

رابعاً — أظهرت الجمعية العمومية ارياحها لما اتخذته المعهد من الاجراءات في توزيع الجوائز والشهادات على المتفوقين والتاجين من طلبة القسم الثانى في مدرسة المعهد وبخاصة ما تفضل به معالى وزير المعارف من قبوله وضع حفلة توزيع هذه الجوائز تحت رعايته . وتسليماً يده الكريمة إلى أربابها .

خامساً — أظهرت الجمعية اعتبارها بما وصلت إليه حالة الدراسة بمدرسة المعهد مما تهجت من النظم الحديثة الكفيلة برقى التعليم الموسيقى حتى بلغ عدد تلاميذها ١١٦ تلميذاً .

سادساً — شكرت الجمعية لمجلس الإدارة حسن سعيه واهتمامه وتوفيقه في التبادل الموسيقى الذى تم بين المعهد وبين معاهد أوروبا بما كان له شأن كبير في الدعاية للموسيقى العربية .

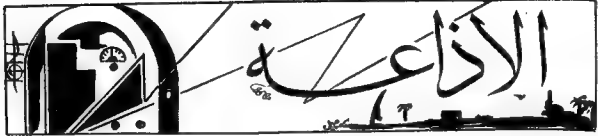
سابعاً — حقق المعهد غرضاً من أهم أغراضه الأساسية وأمنية من أمان مؤتمر الموسيقى العربية بأخراج مجلة الموسيقى ، لتكون لسان حال المعهد وصحيفته الرسمية . وقد أظهرت الجمعية عظيم سرورها وترحيبها بهذه المجلة ، وتمنت لها النجاح ، وهأنذا بأصدار عدديها الأول والثانى على النحو الذى ظهرا به .

ثامناً — أظهرت الجمعية ارياحها وسرورها لنشاط اللجنة الفنية وما بذلته من جهود فنية خلال العام الماضى فقد قدمت مجموعة ضخمة من المقطوعات الموسيقية الموزعة للآلات ، وعزف بعضها فعلا في حفلات المعهد ، ونالت إعجاب الشهود . كما قامت بفحص ما قدم اليها من الكتب والمقطوعات الموسيقية ، وتلحين ما طلب اليها تلحينه من المقطوعات ، وتنظيم حفلات المعهد

تاسماً — عرضت ميزانية المعهد على الجمعية ، فبعد أن فحصت أبوابها ودرستها ، شكرت للمجلس والقائمين بالإدارة المالية حسن تصرفهم في الشؤون المالية بما نعى إيرادات المعهد واطراد زيادتها على المصروفات ، رغم ما يقوم به المعهد من المشاريع الجديدة التى تتطلب نفقات كبيرة .

وهناك أمور أخرى أقرتها الجمعية وشكرت للمجلس حسن تصرفه فيها وبخاصة مساعداته لأهل الفن الذين أخنى عليهم الدهر .

ومجلة الموسيقى تقدم بدورها إلى حضرات أعضاء مجلس الإدارة وأعضاء الجمعية العمومية بأبلغ الشكر وأصدق التهنئة على ما يبذلونه من جهود حميدة في سبيل خدمة الموسيقى العربية والتهوض بها إلى المكانة التى يجب أن تتبوأها في هذا العصر العلمى ، وتتمنى لهم جميعاً السلامة والتوفيق .



هذا باب قصدا فيه إلى أمي ما يؤديه معنى النقد ، فلا تخفى حسنة يجب إعلانها ، ولا تستر على سيرة بنفي يانها ، ذلك بأن النقد يصح المصلح أن يعود ، ويستلزم المسيرة أن يصلح .
وسيل ، الموسيقى ، في ذلك ، الأخذ باللين والرفق ، حتى يبدن وجه الصواب ، وعائنها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ، لا تخاف لوما ، ولا تخشى ثريا .
لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كعوا من النقد . تمهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .
وقد وافاها أحد حضرات المدوين بملاحظاته على الإذاعة في الأسبوعين القارطين ، ننشرها له ، مقدرين جهده ، شاكرين له فضله .
« إن أردت إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله »

المحرر

ومصلحة المحطة معا ، ونرجو أن تنظم لها الثناء فيما تحسنه في الأيام المقبلة .

عبر محطة الإذاعة

ولقد غنانا في ذكرى مرور العام (صالح عبد الحى) وصلة من مقام سيكاه . والحمد لله قد أراحنا هذه المرة من موشعة وباتجيب التوأم . التي يستهل بها وصلات السيكاه دائما ، فننا موشعة أخرى لأبأس بها . ثم كان الحوال . وجاء بمسده دور « آن وقت الرجل » الذي لحنه . رياض السنباطي . فأجاد تلحينه ونال إعجاب الكثيرين .

على أن رياض تلحينه هذا الدور وتلقينه لصالح أراد أن يخرج « صالحا » من قديمه ومن أسلوبه في القناد . ليذيقه طعم الألحان الحديثة . فهد للور موسيقى صامتة ضمتها الكثير من زخارف التلحين ووزع فيها الـ « Orchestration » توزيعاً مناسباً . فكانت الآلات تتفق آوة وتختلف أخرى قبل الدور وفي خلاله ، ولعل كل هذا كان غريبا على « صالح » الذي عناه ناه لا يميل إلى هذا اللون من التلحين .

انفضاء عام على المحطة

انفضى على محطة الإذاعة عام ، خلطت فيه عملا صالحا بآخر سيء وزاد السوء حتى ضجر الناس وألماوا

كان ذلك العام حادلا بشكايات المشتركين وضجيجهم . سمعوا فيه ما يكرهون . وتعملوا مالا يلقون . والقنوا التحسين فلم يوقروا إليه

وما كنا متجنين على المحطة في هذا القول ، فان المحطة نفسها هي التي أعطت للناس صريحا في حديث أحد خطاباتها الدافعين عنها وما كان لللحظة أن تلجأ إلى الاعتذار وتقبل الأسباب المبررة لعملها ، لو أنها أحسنت وأصغت إلى نصيح الناصحين فأزالت أسباب الشكوى . أما ، وهي على مازى جادة في طريقها غير عابئة بالنصح والأرشاد ، فلن يجديها بلاغة الاعتذار ولو صاغته بلاغة الأستاذ النشري . ونسفه يانه

ونعود فنقول للمحطة « عفا الله عما سلف » مبتهين بالعالم الجديد « نحن أنتم نسد أيامه بالإصلاح الذي تقتضيه مصلحة الجمهور

وموسحات وغيرها، وهي تعد بالثالث، ولكن محطة الإذاعة ترك
المذيعين وشأنهم يذيعون كل ما يروقه منها، من غير مراعاة ذوق
الجمهور في ألا يفرض عليه سماع ما قد سمعه قبلاً، وهذا أذكر على
سبيل المثال ما ثبتت قولي وما يدعمه قدي :-

(١) شرف سماعي فرخزاد

- ١. سمعته في إذاعة (عزيز عثمان) في مساء ٢٣ مايو
- ٢. وسمعته من أسطوانة في مساء ٢٥ منه
- ٣. وسمعته في إذاعة (حسن الملواني) في مساء ٢٦ منه
- ٤. وسمعته أيضاً في إذاعة (فرقة عبد الرحيم) في مساء

٢٧ منه

وبعد، ففي هذا الجو الموسيقي سمعنا « صالحاً » يفرد بصوته
المذنب الممتع، فأكسب « الفور » روحاً منه زادته حلاوة وحسناً
بقيت ملاحظة واحدة، هي بالنقود الصق منها بشيء آخر، تلك
انتقاء الأدوار في المناسبات
فإن كان يلحق بالمحطة أن تختير يوم عيدها أدوار « آن الرجل »
« وكفكتي يا عين دمعاً ».

فإنها التي بالوداع منها بالاستقبال، أعاد الله هذا العيد على
المحطة خير ما يحب لها المخاضون

تكرام مهيب

الموسيقى العربية غنية بثقلاتها، من بشارف وسماعات

تلفونكن راديو

TELEFUNKEN

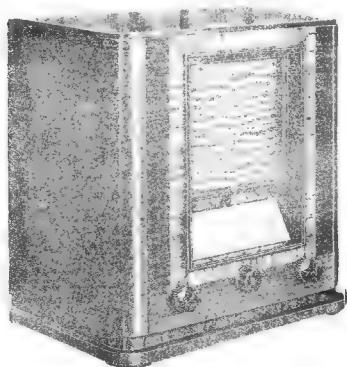
تجدوه بمحلات
عزير بواس

مصر

شارع ابراهيم باشا ٧٣
تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

شارع فؤاد الأول ١٨
تلفون ٢٣٠٥



ذو الشهرة
العادية

الذي قرره

الحكومة

الالمانية لاذاعة

قراراتها

تسهيلات عظيمة وبالتقسيط

(٢) موشحة ملا الكسكات

(١) استهل بها (إبراهيم عثمان) وصلة الراست التي غناها مساء ٢٤ مايو

(ب) وسمنها أيضا من أسطوانة الشيخ احمد صابر في ٢٥ منه

(٢) موال بكل مرسوم أمرني الحب ونهاني

(١) سمنها مساء ٢٩ مايو من الشيخ محمود صبح

(ب) وسمنها ثانيا مساء أول يونية من الشيخ علي الحارث

وهناك موشحات كثيرة زاد الضغط على غنائها من غير مرور فام من ذبوع عند ما يريد اذاعة وصلة من مقام «نهارند» إلا ويستهلها بالموشحة المعروفة «لا بدا يتي» ومن مقام الـ (سيكاه) إلا ويبدأها بالموشحة (يا تخيف القوام) مع العلم بأن لدينا ثروة عظيمة من الموشحات القديمة العربية والاندرسية، وكذلك من الموشحات الحديثة تأليف المرحوم الشيخ سيد درويش والشيخ درويش الحريري وغيرهما، في مختلف الصروب والأوزان وفي جميع المقامات تقريبا. وأملنا أن نجمل المحطة هذه الملاحظة نصب عينها بأن نلفت نظر المذيعين إليها فلا تسمننا بعد الآن هذا التكرار المريب .

محمود أفندي صبح

ونقول محمود أفندي صبح لأن الشيخ قد هجرته عامته أو هجرها هو نهائيا، ونحن اذا عرضنا خارج مطرب هذا الزمان كانت شجرة (صبح) في المقدمة، لما ميزها الله به من قوة وحنان مما فأصبحت من العناصر الممتازة من نوع الـ «BASSE» وحسبه في شجرته هذه اقتداره على أن يملك زماما يرسلها باللحن أينما شاء ويقبضها به كلما أراد. ولا يجب إذن إن رأينا الأستاذ صبح يعمد إلى تلحين موسيقاه بنفسه، وأصبح له فيها طالبا خاصا عرف عنه لولا بعض المبالغة فيها .

غناها مساء ٢٩ مايو وصلة من مقام «الحجاز» استهلها بتقاسيم ومسماع، غير أننا لاحظنا أن الآلات التي كانت تعرف معه عند تغلبها في الصباغ وما يتخلل من (ضرب) إلى (ضرب) كانت تنظر حتى يدخل الأستاذ بعوده وحده أولا، ثم يتبعه الجميع. وسمننا بعد ذلك موشحة «أسقياني» فموال «بكل مرسوم» ثم دور

«ياناس حبي بالوصال» وملاحظتنا عليه أن (المذهب) كانت مسرعاً جداً. ثم أختتم الحلقة بقصيدة «وبدت تحتال»، ثم تقاسم غنائية على العجب كانت طيبة حقا

رواية تمثيلية بالمرادبو

... وشامت المقادير أن تفتح ستار التثيل في محلة الاذاعة بعد أن اسدلت في دور التثيل نفسها، وذلك حيناً ودت المحلة أن تحدث تغييراً في البرنامج، قصد تحسين الاذاعة، فوفقت إلى اذاعة رواية (عبد الرحمن الناصر) مساء ٣٠ مايو. لم تكن الأصوات في الرواية بحيث تنفق وأصول الإنشاد وسلامة القناء خصوصاً إذا علمنا أن تمثيل هذه الرواية لم يكن محصوراً بين جوانب المسرح فقط ولكن إذاعتها كانت شاملة في أمواج الجو تنطقها الأجهزة هنا وهناك في الداخل وفي الخارج

في البلاد الآن نهضة موسيقية وثقافة موسيقية وهما هو ذوق الجمهور يرتقي في الاستماع يوما بعد يوم، فلا بد أن نساير ولا نسمة إلا لكل ظريف شجي

موسيقى هندية

أسمنا ألوانا منها الأستاذ مصطفى بك رضا من محلة الاذاعة في أسطوانات متخبة أمكننا بعدما أن نصكون فكرة عن تشابها وتافرها بالنسبة لموسيقانا. ولم يشأ سعادته أن يذيع عنا الأسطوانات من غير أن يشرحها لنا شرحا وافيا فنقدم له باليابة عن الجمهور الشكر الخالص

واذاعة مثل هذه الموسيقى الغربية عاتسة نذكرها للحلقة الثالثة والمذج

وتتشم ألا يحرمتنا الأستاذ مصطفى بك من ان يسمعا من وقت لآخر نماذج من موسيقات الأمم الأخرى جزاء الله عن الموسيقى خيرا ولنا عود...

هو مطلع القصید المشہورۃ ، غناها مسہ ۳۶ من ما یوحسن الملوانی
مقلداً ممتیناً الأصلۃ ، البیدۃ فتیحة أحمد ، الی اختصت بها
فأجاد حسن غنائها إلى حد ما وقد لاحظنا أنه عندما أراد أن ینقل
فیها من مقام إلى مقام ارتبكت الآلات فترة ارتباكاً ممیياً فملسه
ملفت إلى ذلك فی اذاعته المقبلة

نجاة علی

لنجاة صوت لأبأس به قوی تكاد تسمعه من بعد وإذا انتهى
ذات لیلۃ إلى سحک صوت قوی مدید فاذ كر أنه لنجاة ، وموضع
الضعف فیہ لندری أتواخذها هی علیہ ؟ أم تحاسب فیہ من یلحن
لها ؟ ذلك بأن الغالب فی غنائها المد الطویل والأشعار المرسل ، الأمر
الذی یضیح معه حلالة اللحن وطلاته وتضامل معه الموسیق .
فتلاحظ الآتیه هنا ، وأنا کفیل لها بمجهور مقسدر جدید

الفریح الموسیقی

تذیع المحطة من آن لآخر منولوجات فكاهیه لكثیر من الهواة
والمحترفين . لاطلم لها ولا فن فیها . ذلك ان الأصل فی هذه المنولوجات
أن یتمد فی أدائها إلى الحركات والأشعار والملابس ، وما دام
الرادیو قد حرصنا مشاهدة هذه الحركات والأشعار والملابس ، فلا
أقل من أن یؤمّن المستمعون عنها یلحن شیء فی موضوع فكاهیه
حقیقه . ولكننا لانزال نسمع مع الأصف مأسی عن سرقة فلاحین
یزورون مصر ، أو معارضة سیده ، أو قصة تشكع شرب ، أو عراك
بین رجل وزوجته ورحله ، أو مشاجرة قبیلة تثل فیها جمل رجال
البولیس . فی الحان سقیمه عادیه مجتأ الآن ، إلى غیر ذلك من
المواضیع الی أقل ما فیها أنها تشیع سمعة مصر والمصريین وتجرح
كرامتهم فی الصمیم ، وبخاصة للمستمعین خارج مصر
فواجب المحطة أن تحرر المنولوجات وموسیقها وموضوعاتها
قبل اذاعتها ، وإلا شاطرت أصحابها فی تجنیهم علی بلادهم ، وتشویههم
سمعة أبنائها

لعزیز صوت جلیل یجزه عن جمیع أشقائه ، كان قبل اذاعات
الرادیو مقلداً فی الفناء ، ولحکته بعد ذلك أظهر نشاطاً واعتیاداً
بالأذاعة . أسمنا مسہ ۳۳ من ما یو موسیق صمته ، وما هی بالصامته
قد وجدنا فیها زقۃ للعروسۃ غی أمامها عزیز :

(إمتحری یازینه . یورده من جوا جینه) وما انتهى منها
حتى رأینا أنفسنا وسط موسیق للرقص البلیدی ولم نلبث أن سمعنا
ببدها اللحن السوری المعروف ، یا یولیا دیا ، وهكذا خرج من
باب إلى باب وتقل من عین إلى عین وبالرغم من أنها كانت
جیمها خلیطاً من التغمات والألحان والأوزان إلا أنها كانت ذات
طابع خاص ذكرنا بمانسیه . السلطه . فی السماع كما كنا نلسمه فی
المحفلات الخاصه فی البور والأندیه لأمام أجهزة الرادیو . تلك
المحفلات الی دالت الآن دولتها . ثم أسمنا بعد ذلك وصلة من مقام
.. الصبا .. استلها بالمشوطة الندیة ، یا أعا البدر .. كانت لأبأس
جا لو دعها یعض القوة والتشاط فی الآداء

وأسمنا فی مسہ ۶ یویۃ وصلة من مقام (حجاز کار) وما
لاحظناه فی البور أن صوته حینما كان یرفع إلى المقامات العالیة
كان یضعف ویكاد یختفی

ملط ...

معلوم أن برنامج محلة الأذاعة ینقسم إلى قسمین : قسم للأذاعة
العریة وقسم للأذاعة الأفرنجیه . قبل سمعنا مرۃ أن الأذاعة الأفرنجیه
یتخللها محمد العری والشیخ محمود صبح والشیخه سکیه حسن ؟ ؟
فلذا إذن نسمع للوسیقی الأفرنجیه أن تزاحم الموسیقی العریة
فی برنامجها وتاوتها فی اذاعتها ؟ ؟

فلا تشعنا الآتیه أم کثوم فی کل أسبوع بأغانیا المذبح فی
الوصلة الأول . ثم لانبث أن یقرع آذاننا یانو مدحت ، یقطع
إفرنجیه تنزع مناحلنا ما غدتا به الآتیه . فلذا هذا الملاحظ !! ولذا
لا یعرف مدحت فی الوقت المحدد للوسیقی الأفرنجیه ؟ ؟ ولذا
لا بدخل ضمن برنامج الموسیقی العریة ؟ ؟ فیعزف بالیانو بعد الموسیقی
والسکالسیک ، الی بقیة مسیو جوزیف هرل مثلا

ولعلہ إن فعل یمد لعرشه مستمعین جددا قد یصیب منهم تشجیعا
أكثر واستحساناً أكثر ..

برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من ١٦ يونيو الى ٢٩ منه

الأحد ٢٣ يونيو

صباحا كورس سيد مصطفى

يانو منفرد الآلة أوجيني طرابلس

مساء الشيخ عبد الحائق الضاني

الاثنين ٢٤ يونيو

صباحا أوركستر حسن أبو زيد

مساء فرقة موسيقى اليد المصرية (محمد بدوي ومحمد الصبان)

الآلة أم كلثوم

يانو وكال

الثلاثاء ٢٥ يونيو

صباحا أوركستر العاصمة

مساء فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٢٦ يونيو

صباحا رباعي العقاد

مساء الشبيخة مسكينة حسن

حسن صالح منولوجات فكاهية

الخميس ٢٧ يونيو

مساء عبد القوي السيد

منولوجات فكاهية - محمد كامل

الجمعة ٢٨ يونيو

صباحا أوركستر محمد حسن الشجاعى

مساء إبراهيم عثمان

رياض السنباطي «عود منفرد»

السبت ٢٩ يونيو

صباحا خماسى شرقى

مساء صالح عبد الحى

كامل رشدى «عود منفرد»

الأحد ١٦ يونيو

صباحا فرقة طوك خفر بوليس مصر

مساء الشيخ زكريا احمد

الاثنين ١٧ يونيو

صباحا أوركستر أبو زيد

مساء ثنائي اللبى

الآلة أم كلثوم

يانو منفرد

الثلاثاء ١٨ يونيو

صباحا أوركستر العاصمة

مساء فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ١٩ يونيو

صباحا رباعي العقاد

مساء حسن صالح (منولوجات فكاهية)

الآلة نجاة على

الخميس ٢٠ يونيو

مساء عزيز عثمان

موسى حلمي (منولوجات فكاهية)

الجمعة ٢١ يونيو

صباحا مدرسة البوليس

مساء محمد صادق

رياض السنباطي (عود منفرد)

السبت ٢٢ يونيو

صباحا خماسى شرقى

مساء صالح عبد الحى

محمد العقاد (قانون منفرد)

رواية المجلة



موزار

MOZART

أزف ، وليس لدينا من الوقت متسع

في الطابق السفلي من هذا البناء ، كان أصحاب المجد والشرف من الضيوف مجتمعين في بهو التشريفات ، وسمو المطران يستقبلهم بما فطر عليه من الجلال والعظمة ، فكان الناظر إليه يعتقد يقيناً أنه رجل اجتماعي درس أصول المقابلات والمجاملات ، والتحيات ، يؤدبها لأصحابها كل بالمكانة التي تليق به ، وبخاصة الثنيلات وكرائم السيدات . لقد يدمش المتصلون به ، من أن هذا الرجل المتشبع بروشاع الجلال والمهية والوقار يسف أحياناً إلى منزلة السوق والرعاع من أبناء شعبه . ولو أتبع له أن يعرف رأى هذا الحشد الخافق فيه ، لو فر عليه مؤونة الاحتفال بهم ، وإقامة الحفلة في بيته خاصة .

وبينا كان الموسيقيون مقتنعين أماكنهم من المسرح يشدون أوتارهم ، ويسدون

٣

وما كاد موزار ينتهي من آخر سطر من تدوينه ، حتى كان عازفو الكيان قد حضروا جميعاً يحملون قيثاراتهم ودخلوا على موزار ، متهللين مستبشرين ، يقبلونه ويهتفون باسمه هتافاً عالياً هنالك شكر لهم موزار ، ولفتهم إلى حصر الوقت ، وحضروة التجربة ، فشرعوا جميعاً يمزفون بارشاده « الروندليو » ، حتى انتهت التجربة على خير مايجب موزار وهوى ، حتى أنه لم يتألك من إعلان صيحة الفرح . فقال لهم :

— مرحى بكم أيها الزملاء
الاجداد ، إنكم من مفاخر الموسيقى
أهنتكم وأرجو لكم التوفيق .
هلم إلى آلاتكم أجمعوها ، وأسرعوا
إلى الصالة الكبرى ، على بركة
الله ، حذار ياسادة ، فإن الوقت



موزار

الموقف فصاح بأعلى صوته « برافوسيكاريلي برافو ، ثم صفق ، وأسرف في التصفيق

ماهذا الصوت الذى يبدو فى القاعة كالرعد ، فجوابه أصوات المحترمين بما كاد يزلزل أركانها ؟

ذلك صوت الأمير شوارتسبرج يهتف عالياً « برافو أستاذ موزار . برافو ، فيردهه الحفل تزدبداً عالياً

ضاقق الدنيا بالمطران واضطربت حواسه . وتملكه الهياج ، لولا بقية من الوار أسكنت ثأرته ، وألانت حديثه ، غير أنه اندفع إلى فرقة الموسيقى وأشار إليها بعينه أن تصرف ، فشرع أفراد الفرقة يلون شعثهم ، ويجمعون أمثمتهم استعداداً للخروج . ولكن السيدة الثيلة تون ، تقدمت إلى المطران فى خضر وحيد ، وتوسلت إليه ، فى ابتسامة فاتنة ، تقول

— هل يفضل صاحب النياة المطرانية ، فيصدر أمره الكريم إلى موزار ، فىوقع لنا قطعة من موسيقاه الساحرة ؟ أتى باسم نيلاه هذا الحفل الكريم ، أتمس منك إجابة هذا الرجاء ، لنفتح أرواحنا ، ونسقى سلسيل فنه الفياض الذى يروى الأرواح ، ويحيى الأشباح — سيدنى الجريفين ، من كل قلبى أستجيب لك ، ولا أرد لك طلباً ، لكن الفنان موزار وصل اليوم متأخراً وأظن أنه غير مستعد

— يامولاي الأمير . موزار دائماً مستعد فانه من البراعة بحيث يستطيع أن يخلق فى الموسيقى متى شاء . وأنى شاء ، فاسمع لى أن ألح مرة أخرى فى هذا الطلب وأصر عليه

وقد عزز رجاءها فى الحال الأمير شوارتسبرج . واحتشد حوله جماعة البلا . يزكون الطلب ، وكلما أبدى المطران عنراً فذوه ، حتى أرغم ، إزاء إلحاحهم ، على أن يستجيب لهم ، ولكن على مضض ، فذهب إلى موزار ياله : — هل لديك قطعة صغيرة جاهزة ؟ قطعة مختصرة ،

أسامع ؟ أنت تعرف متى لطولائك ، تكلم ؟ — عندى قطعة روندليتو ، صغيرة أعدتها خصيصاً لهذه الحفلة ، وأظن يا صاحب النياة المطرانية ، أنها تنفق مع رغباتكم

آلاتهم ، ويجربونها استعداداً للحفلة الموسيقية ، كان الحدم يرون بالضيوف الأفاضل يقدمون لهم المربطات والقطائر الشبهة ، والضيوف يتسامرون ويتساقطون أطيب الحديث ، ولو تكلفاً ، وفقاق الليالة والتقاليد ، ويتأامسون فيها بينهم ، كل فريق ينقد فريقاً ، ويتغامزون على الأزياء والأشكال فيها جرت به العادة فى مثل هذه الحفلات

وقف الناس فرقاً ، كل جماعة فى ناحية ، والمطران ينتقل بينهم ، يبالغ فى ترحيمهم وإكرامهم ، ويعرف بعضهم إلى بعض ويبادر إلى استقبال من تأخر منهم ، إلى غير ذلك من أسباب المجاملة والليالة فى مثل هذه الحفلات . ولقد أغدق على الجميع أنواع الحلوى ، والمربطات زيادة فى العناية بهم .

فى هذا الوقت ، وقف موزار على المسرح يتحدث إلى سيكاريلي . الذى سيقى الحفل بصوت نسائى ، ولم يشمر إلا ولا ينادى بربت على كشفه ويقول فى صوت خافت غير مسموع

— موزار : الثيلة تون هنا

— أن ؟

— هناك تحدث الأمير شوارتسبرج بجانب مرآة الأزارهار ، وهى مقبلة علينا ، لاتطلع ناحيتها

هناك أقبل المطران . فى صلفه وغلطه ، وأشار إلى موزار « ابتدى » ، فثأب الموسيقيون ، وانطلقوا يمزفون ، وتقدم سيكاريلي يهتف بصوته الناعم النسوى ، وموزار ينىق اليانو متشياً مع غناؤه ، والحفل ضجر متبرم ، يهزأ من هذا الرجل القوى المتين يتخث بصوت النساء ولا يهزى ، فخانموا عليه ، وصدرت من بعضهم عبارات التهكم ، وغطى السيدات أفواههن بتناديلهن ، إخفاء للضحك الذى ملا أشداقهن . وفى هذه الجلبة النفسية الجائشة كان توقيع موزار على اليانو آية فى البهفة والإعجاب ، ولو أنه كان ينىق ارتجالاً بغير نوتة حتى أنه لفت الجمهور إليه ونال إكبارهم وارتياحهم

لحظ المطران ماوصل إليه الموقف من الحزى والسخرية بكاد يصق ، لولا أنه تماسك وفكر فى علاج ينقد

وأخيراً ، اتحت به النيلة تون ناحية ، وأسرت إليه
تقول :

- أى استاذى ! كاد يقنى صبرى فى انتظار هذا اليوم
الذى أحبك فيه بنفسى ، وأعقد على يديك ، هنا ، فى
فيما ، فإ أسعد القلاد ، وما أجل هذه اللحظات !!

- أشكر لك ياسيدينى ، أبلغ الشكر ، وأعترف من
عدم استطاعتى السعى إلى مولاتى وتقديم نفسى إليها

- عفواً ، ياموزار ، أنت الذى يسعى إليك . ولقد
تعرفت روحى إليك فى غيبتك ، وكنت أدعو الله أن
يرد غربتك ، ويسعدنى بقلبتك ، وقد استجاب الله رغبى
لجمعنى بك ، فى أصفى أوقات السرور ، أليس كذلك ؟
ونكى تتوقى روابط المرفقة بيننا.

أرجو أن تسمح لى بأن أدعوك
إلى تناول القلاد معى ظهر
النداء... موزار ! أستحلفك ألا
ترد طلبى ، فخرمنى من سرور
طالما منيت نفسى أن أنعم به ، فبل
تحيب ؟

ثم مدت إليه يدها . فتناولها
موزار ، فى حذر وحرص ، وهو
يلفت باحثاً عن المطران ، فلما
راه متشاعلاً بالتحديث إلى الأمير
شوار تسرج هز يدها بحبيباً
دعوتها ، وانصرف مودعاً
شاكراً فأخذ منها الطرب كل
ما أخذ وصاحت

- وافرحاه سيزورنا موزار
غداً . إن زوجى لينشرح صدره ،
ويتبجح نفسه بقدمك الينا غداً .
تذكر ياموزار ، سأكون فى
انتظارك ، وأرجو أن يعجبك

طعامنا ، فان طامينا بحيد الطبخ
وتذكر موزار أنه تسرع فى إجابة الدعوة فعاد يقول
- ولكن ، ياسيدينى النيلة

- حسناً ابتدئ : وأسرع ، واته ، حتى تقوم

استوى الحاضرون فى مقاعدهم ، متوجهين إلى المسرح
وتنشط موزار إلى العمل ، فأطلق الموسيقى ياناً ، وأسأله
حناناً . وأتجى سامعياً فنا ، وجلاها بينهم فنا ، وأثر
بها فى أذهانهم ، وامتلك مشاعرهم ، وسيطر على أجسامهم
حتى كانوا يتموجون بتموجاتها . ويفقرون لفقراتها ،
وتمهلون قبلها ، ويتابعون إذا ابتعدت ، ويمتدجون إذا
اهتزجت ، حتى إذا انتهى من قطعه ، قطع الناس أيديهم
بالتصفيق ، وحنجرهم بالهتاف والصياح بطلب الإعادة ،
وموزار صامت يترقب أمر المطران ، والمطران معرض
عنه ، والتأليل والهتاف والصياح لا ينقطع ، فكان موقفاً
عجيباً .. غازفو المكان يترقبون

أمر استاذهم . وأستأذم يترقب
أمر سيده ، وسيده مفض عنه
متناقل ، والجمهور مصمم على
الاستعادة مهما كلفه هذا التصميم
من التضحية

هناك فقد صبر موزار ،
ففقر إلى المطران يسأله فى لفقة
وحيرة :

- سيدى صاحب النياقة ،
أنتسمحون بإعادة الزوندلوتو ؟
فصاح به المطران - كيف
تسأل هذا السؤال ؟ ففهم موزار
من لجة المطران الرضا . والقبول

وما كاد موزار ينتهى ، حتى
انتب به الضيوف ، يجاهد كلهم ،
أن يحظو بمصاحته . وأن يتمسوا
منه . فى إلحاح وحرارة ، أن
يقبل دعواتهم للقلاد ، والعشاء ،
وحفلات المساء ، وهو يتودد

لهم بحبيباً ويشكر لم جميل عطفهم ، وورقة شعورهم ، وعذوبة
ألفاظهم . ويمتدحهم من إجابة دعواتهم ، بما يضطر إليه اضطراً
من استئذان المطران وسأحه ، فانه سيده الأعلى



الامير المطران

فى بعد الصيت ، وأن الخط أصبح من خدمه ، يأمره
فيطيع ، ويشير إليه فيخضع ، وأن النيلات اللواتى شهدن
الحفلة . خرجن وظهن ألسنة ثناء وغار ، تردد فى الأجواء

« * بيانو هوفمان * »

Hofmann



أشهر ماركات البيانو

مائة لا تضارع ماكينه من امدجة الأولي

صنع خصيصاً للقطر المصرى

شاهدوه بمحلات

عزيز بولس

مصر : ٣٣ شارع ابراهيم باشا تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية : ١٨ شارع نواذ الأول تلفون ٣٣٠٥

تسهيلات عظيمة فى الدفع لآتراحم

- لأتردد ، فأنى بانتظارك

- سيدى . أراى مقيداً ، وليس شئ أسر على نفسى
من إجابة دعوتك ، إن سمح المطران ..

- ليس للمطران أن يمنح الأذن أو يمنح ، فذلك
شأنك وحدك ، وما كان له أن يتحكم فىك ، وما أنت
بحاجة إلى استئذانه بل وإخباره أيضاً . إنك مستحضر
إليها وكفى .

- أمرك ياتيلقى المحترمة ، سأكون لديكم فى الوقت
المحدد

- فى تمام الساعة الثانية عشرة

- شكراً ليدتى ، صاحبة المصمة ، سأحضر

- مرسى ! مرسى ! إلى اللقاء .

انصرف السادة المدعوون ، وجمع الموسيقيون آلاتهم
وأمنتهم ، وغادر الكل بهو الاحتفال ، إلا موزار ،
فقد بقى منفرداً . وقف يفوس فى بحار الفكر ، يعلو
حيناً إلى مناط السعادة ، ويهبط آناً إلى مدب البؤس ،
فاذا استبشر ، وحلا له الأمل ، ناجى نفسه

- بداية رائعة ، تبشر بالرفعة والسمو ، كل شئ فيها
جميل ، إجماع على الاعتراف بالفضل ، وهو أول أسس
العظمة ، ومهارة فى إعلان الثقة . وهى أول دعائم
النجاح ، أحمدك اللهم ، لقد عوضتني من جحود الفرد ،
بر المجموع

فاذا أحسنت نفسه البؤس لذكرى المطران : انتحى فى
صدره يقول :

- ويل ! ماذا بملك ضعيف الحيلة ، إذا بطشت به
قوة الجبار ؟ هذا أمير مسلط ، تفرعه شهرتى ، وتقض
مضجعه سمعى ، فهو لا يفتأ يناوتنى ، ما وآتته قدرته ،
وساعفته حيلته ، فأنى أجهت صمغى عقابه ، وحيثما سرت
نزل فى عذابه . أى ربى ! إليك أفوض أمرى ، وأنت
أحكم الحاكمين

وهكذا كانت تدور برأس موزار هواجسه ، وتتشعب
فيه خيالاته . وهو لا يدري أنه أوغل فى الشهرة ، وأمن

ذكره . وتفيد في المحافل غفيرة . وتلقن في المجالس أمره
ولا بد من أن يذكره القيصر ، ويحين إليه سماعه ،
فاذا تنازل القيصر ولبي دعائهم ، فقد أمن موزار شر
المطران ، واتقى حفيظه . وأى سلطان لأمير ، أمام
سلطة القيصر وسلطانه ؟ وأى غضب يقف جنب محبته
وحناؤه ؟ إنما هذه أحلام ، وحجاب لو سحبت الأحلام
وينما كان موزار موزع الفكر ، تتنازع الخواطر ،
إذا بمركه تشعر بقدم المطران ، تنفص عيشه ، ومكدر
صفوه ، حتى في لذيق أحلامه ، لا يفر من مجامع ، ولا
ينجو من نقاشاته

أقبل المطران الأمير ، وصوب أقصى نظراته إلى فاد
البر ، حتى إذا لمح موزار ، قصد إليه مندفعاً ، وحلق
في وجهه كأنما يريد إحراقه بشعلة عينه الملتبئين . وجاهد
موزار قواه ليرفع بصره إلى المطران فلم يفر فأسبل عينيه .
سادت رهبة من السكون . قطعها المطران بمحدث
بطي . تشف كل نبرة من نبراته على الحقد والظن :

- ما أزدلك أيها الماجن ؟ كيف تجرؤ على مواجهة
ضيوفى النبلاء . وتحدث إليهم ؟ أبلغت بك الصفاقة
هذا الحد ؟ ما الذى يصوره لك خيالك ووهمك ؟ أزعج
أنك أصبحت من الشرف والنبالة بحيث يضع الأشراف
أيديهم في يدك الملوثة القذرة ؟ ياسوء ماصوره لك
تفكيرك الفاسد . وزعمك الباطل . ولكن لا يجب أن
يتعلق الزعاع أمثالك بأهداب العظيمة يسمحلونها تمحلا
- يا صاحب الأمانة العالية : أرجو غفوك وغفرانك
إن السادة النبلاء هم الذين صاغقوا ، ومدوا إلى أيديهم ،
وليس من المروءة في شيء ، أن أرد أيديهم ، أو أتناهى
عنها .

- وقاحة مبتذلة ، يثرها هذا الولد الخبيث على
مسمى . جنون يصوغه هذا الحفير كلمات وعبارات ...
- يا صاحب الأدب العالي ؛ ما يليق هذا الأسلوب في
مخاطبة رجل فان جاب فنه روما وباريس وفيينا ، وحلق
في سياتها جيماً
- فنان ؟! كان لي أن أحكم لولا أن موقفك محزن

مزر ، فان ؟! ألدعو نفسك فنانا ، أيها الأمة المنكورة
إن أنت إلا محذور دنس

- قد يكون هذا رأى نفاقكم في : ولا حيلة لي في
اعتقادكم . ولكن يا صاحب الأدب العالي ، ما كان رأى
نفاقكم فرضاً يعتقد الناس ، ويدينون له . إن الناس قد
عرفوا قدرى ، وأحسنوا التعبير عنه

- اخرس : أيها الوقح . أرفع صوتك في وجهي ؟
ثم لا يقطع لسانك بين شديك ؟ سأريك كيف أخفت
صوتك . وأعو أثرك ولكن من الذى أملك أن
تعيد تلك القطعة الموسيقية المزججة التى سميتها روندليتو ؟

- استأذنت نفاقكم فأذنت لي
- استأذنت حقاً . ولكنى لم أذن لك . وإني أعاقبك
على ادعائك حقاً لا تملك . ولا يليق أن تملك . سأدفع
لك هذه المرة ثلاث دوكات « عملة ذهبية قديمة » كإثبات
أفراد الفرقة الموسيقيين . خذها ترتب على الأرض .
وتدحرج تحت قدمي . وإذا توقعت . أو سولت لك
نفسك الشريرة إسالة الأدب . مرة أخرى . فاني أحرمك
من مرتبك جميعه . وأخضع استحقاقك كله .

ثم أدار المطران ظهره للفنان . وانصرف في خطي
مشدة . فيها الكبرياء والعظمة . وموزار مبهوت مذهول
يكاد يقتله الغضب . أو يسوقه إلى الاجرام . وخيل إليه
أن ينقض على هذا المطران فينتزع رأسه من جذورها ..
ولكنه مالبث أن سكنت ثأرته . وهدأت أعصابه . فاذا
بفنه يسط من الجوع . وأمعازه تتلوى منه . فجأ على
ركبته يبحث عن الدوكات الذهبية الثلاث . حتى يكون
معه شيء من النقود على الأقل في أول يوم من وصوله
فيينا . إلى أن يحكم الله

وأعاد إليه الأمل ، وأسيا فيه الرجاء ، ما كان يتخيله
من النبطة . وما سيلاقى من التحيم في استقبال النيلة
تون له ، وما أعدته له من إكرام وتبجيل . هنالك كاد
الفرح يخرج به عن إياه . ففتم بأعلى صوت ، وهو خارج
من البهو الخالي « يجب أن تغير هذه الحال » .

يتبع

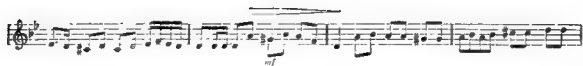
سماعي حجاز يوسف باشا

من بحال المقام

الدو كاه

♩ = 116

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as 116 beats per minute. The mode is indicated as 'الدو كاه' (Doh Kahi). The score includes several annotations: 'Fin.' at the end of the fourth staff, 'الحلقة الثانية' (The second loop) above the fifth staff, 'الحلقة الثالثة' (The third loop) above the sixth staff, and 'الحلقة الرابعة' (The fourth loop) above the eighth staff. The score concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the tenth staff.



بشرف حجاز سالم بك

من بحال المعهد

الدوكاه أصول فاخنة

$\text{♩} = 60$



نسيم



Fin. الخاتمة الثانية





العشاء

وهذه
يسْتَطِيعُ
أنْ يَسِيعُ

جَهَّازُ الرَادِيُو

لهذا يخلص
لك دائماً

الطبعات الفاخرة
IMPRIMERIE
LUXE

الإدارة: ٩ شارع زكي
المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 9 RUE ZAKI
IMPRIMERIE : 18 RUE HORSA

Tunefikia - Le Cour

أقوى مؤسسة
من نوعها
٦٨
شارع قصر العيني
ص
تليفون
٤٣٣٠٧

شركة التأمين
مصر

LISTE D'INTERVALLE JUSQU'A LA QUARTE

Cents			Cents			Cents		
44 =	39:	40	145 =	149:	162	303 =	68:	81
50 =	+ 239:	246 (1)	150 =	+ 221:	241	316 =	5:	6
89 =	19:	20	151 =	11:	12	350 =	+ 125:	153
90 =	243:	256	180 =	59044:	65536	355 =	22:	27
100 =	+ 84:	89	182 =	9:	16	384 =	6581:	8192
112 =	15:	16	200 =	400:	449	386 =	4:	5
114 =	2048:	2167	204 =	8:	9	400 =	+ 50:	63
135 =	37:	40	231 =	7:	8	408 =	64:	81
			281 =	17:	20	450 =	+ 27:	35
			284 =	27:	32	488 =	3:	4
			300 =	- 37:	44			

(1) + approximatif.

MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad Ier (Tél. 2305)

PIANOS HOFMANN
et
RADIO TELEFUNKEN

Après la chute de Bagdad, le foyer de la culture passa du côté de l'Est, et les œuvres de l'école systématique se multiplièrent tant en persan qu'en arabe. La plupart de ces ouvrages sont encore conservés. Kotb El Din Al Chirazi (7^{me} siècle de l'Hégire) qui consacra à la musique un chapitre de son livre intitulé « Dorrat Al Tag » fut le premier de ces auteurs persans; après lui vint Mohammed Ibn Mahmoud El Amouly dont le livre « Nafais Al Founoun » contient aussi un chapitre sur la musique (Musée Britannique No 16827).

Il y a au VIII^e Siècle de l'Hégire, un autre livre persan digne d'être mentionné, lequel porte le titre de « Kanz Al Tofah ». Mais les plus importants de tous sont les quatre ouvrages par Abd El Kader Ibn Ghalibi (8^{me} siècle) à savoir :

« Gamme El Alhan » et les deux abrégés du précédent « Makassad El Alhan » et « Mokhtassar El Alhan » et « Charh El Adwar »

Un cinquième livre, « Kanz El Alhan », le plus précieux de tous, car il contenait de la musique notée, a disparu. Bien que Ibn Ghalibi fût un disciple de Saffi El Din, ses ouvrages, avaient cependant une certaine originalité. Son grand mérite fut de joindre à une connaissance approfondie de la musique une grande pratique de cet art.

Son fils et son petit fils furent tous les deux des théoriciens et leurs œuvres, « Nakawat Al Adwar » et « Makassad El Adwar », existent toujours, cependant leur gloire fut éclipsée plus tard par deux autres arabes, l'auteurs du traité de Mohammed Ibn Mourad et Mohammed Abd El Hamid El Ladiki (IX^e siècle) auteur de « Rissalat El Fathieh » Al Ladiki et le dernier auteur qui approfondit, d'une manière sérieuse, la théorie speculative de la musique de l'école de Saffi Al Din

L'Ecole moderne

Le principal trait de cette école est le système des quarts. Le principal théoricien de ce système est Mikhaïl Michaca (12^e siècle). Pourtant ce système ne fut ni inventé ni introduit par celui-ci dans la musique arabe, ainsi que le crut Parisot, parce que Michaca dit lui-même que ce système existait avant lui

Nous ne pouvons pas non plus admettre qu'il date du treizième siècle ainsi que nous le suggère le Dr. Lachmann, parce que nous savons qu'il était en usage au 12^{me} siècle comme cela a été démontré par le Baron de Tott et Toderini. Nous n'en trouvons aucune trace dans le manuscrit mentionné par Villoteau, comme nous le fait remarquer le Professeur Land, car on a démontré que ce manuscrit était identique à celui dont le titre est « Al Chagharah Zafat Akkam » et qui se trouve au Musée Britannique No. 1535.

Dans ce manuscrit, on ne trouve aucune mention de système des quarts.

Comment donc est né ce système ? Le Dr. Lachmann dit qu'il est dû aux besoins de la transposition. Cependant le Père Collangette déclare qu'en pratique (car l'écrit est dépourvu de ligatures), cette échelle est la même que celle de Saffi El Din à laquelle on a ajouté quelques petits intervalles.

Quelques-uns des termes techniques usités dans ce système sont d'origine persane, comme le nom donné aux quarts de ton et aux trois quarts de ton : le ton Nin Araba, Tik Arab et Barda. Nous apprenons d'Ibn Ghalibi, de Chahab El Din El Aghami et de l'auteur du traité de Mohammed Ibn Mourad que des intervalles plus fins que ceux qu'emploie l'école des systématistes, étaient pratiqués dès le VIII^e siècle de l'Hégire dans les « Chocab » nouvellement adoptés ou dans les modèles détaillés qui n'étaient pas en usage du temps de Saffi El Din Abd El Moomen, quelque faisant partie du système persan primitif ex-

posé dans le livre de « Bahgat El Rouh » de Abd El Moomen Ibn Saffi El Din (Bibli-Bodleian). D'après le témoignage de la Bordé, l'octave se divisait, au XII^e siècle, en 24 parties donnant une échelle de trois intervalles de ton majeur dont chacun se divise en quatre quarts de ton et de quatre intervalles de ton mineur dont chacun est divisé en trois quarts de ton et ainsi de suite

- | | |
|--------------|------------|
| 1° Rast, | ton majeur |
| 2° Dokah | ton majeur |
| 3° Sikah | ton mineur |
| 4° Giharkah, | ton mineur |
| 5° Nawa, | ton majeur |
| 6° Hosnini, | ton majeur |
| 7° Awj, | ton mineur |
| 8° Kerdane, | ton mineur |

Michaca nous fait savoir qu'il était mécontent de la division de l'octave donnée par les théoriciens de son temps. Il se trouvait certainement d'autres divisions, et il paraît qu'un de ces théoriciens, Mohamed Ibn Ismail Chihab El Din, divisait les tons mineurs en quatre parties, comme il faisait pour le ton majeur, ce qui donnait à l'octave 28 intervalles, alors que Aly Darwiche El Halaby, selon son système, les divisait encore davantage.

Quoi qu'il en soit Michaca essaya d'établir le quart de ton comme base régulière, pour avoir une échelle tempérée égale

De nos jours beaucoup d'exécuteurs soutiennent encore que le système des quarts de ton est le bon d'être une échelle tempérée, bien qu'on admette généralement que le système en question comprend 24 notes

De là vient la difficulté devant laquelle se trouve aujourd'hui le Congrès

a) Quel est le nombre de notes contenues dans l'octave ?

b) L'échelle doit-elle être considérée comme tempérée ou non ?



Ligatures	Bam	Mathlath	Mathna	Zir	Had
Motlak	—	498	996	294	792
Mogannab Cadim	90	588	1086	384	882
Mogannab Persan	145	643	1141	439	937
Mogannab Zalzal	168	666	1164	462	960
Sabbaba	204	762	1200	498	996
Wosta Cadima	294	792	90	588	1086
Wosta Persane	303	801	99	597	1095
Wosta Zakallah	355	853	151	649	1147
Binsar	408	906	204	702	1200
Khinsar	498	996	294	792	90

Al Farabi dit également que l'Echelle du Tunbour Al Khorassani commençait par Limma, Limma et Comma. Cela provient, sans doute, des expériences d'Al Kindi.

Du temps d'Avicenne et Ibn Zaila (Ve siècle de l'Hégire), la note persane Wosta à 303 cents avait disparu et fait place à la note à 294 cents connue sous le nom Wosta Cadima ou Wosta Farissieh. Avicenne dit que Wosta Zalzal a été posée entre El Sabbaba et El Khinsar à peu près à 351 cents, tandis que d'autres l'ont posée à 343 et 347. Deux de ces ligatures Al Mogannab étaient connues, et non pas trois.

Une légère modification fut faite à l'Echelle de l'Oud, vers le septième siècle de l'Hégire, aux dires de Nassir Al Din Al Toussi et Fakhr Al Din Al Razi.

L'Ecole systématique

La plus profonde et la plus complète étude sur la théorie de

la musique d'après les documents que nous possédons, et après les recherches d'Avicenne et d'Ibn Zaila, est celle du musicien qui était au service du dernier Khalife de Baghdad, nommé Safi El Din Abd El Moemen, auteur de deux superbes ouvrages, Al Charafiah et Kitab Al Adwar, dont s'inspirèrent après lui tous les musicologues et qui est considéré comme une autorité en cette matière.

Les scolastes grecs eurent le grand mérite de stabiliser la musique arabe ; néanmoins, quelques anomalies subsistèrent encore. La plus notable de ces anomalies est celle de Wosta Zalzal à 355 cents avec sa sixième à 853 cents qui l'éloigne de l'Echelle de ces scolastes donnant une succession de quartes. Pour corriger ce défaut, il paraît que Safi El Din a donné une nouvelle théorie de sa gamme dans laquelle il a divisé l'octave en 17 intervalles, se

succédant dans l'ordre des Limma, Limma, Comma. Cette théorie peut embrasser les fractions zalzaliennes marquées à 355 et 355 cents avec un rapprochement minutieux qui les a amenées à 384 et 882 cents.

Cette échelle, considérée la plus complète dans ses divisions (voir l'ouvrage de Parry, *l'Art de la musique*, 1re Edition 1929) donna des consonnances plus nettes et plus pures que celle de l'Echelle tempérée (voir l'ouvrage Riemann, *Catéchisme de l'Histoire de la musique*, 65). Il n'est pas étonnant que Helmholtz, dans son livre, *Etude sur la sensation des tons* ait considéré la théorie de l'Ecole des Systematistes très précieuse dans l'histoire du développement de Musique (283).

Nous donnons l'Echelle précitée de Safi El Din :

Ligatures	Bam	Mathlath	Mathna	Zir	Had
Motlak	0	498	996	294	792
Zayed	90	588	1086	384	882
Mogannab	180	678	1176	474	972
Sabbaba	204	762	1200	498	996
Wosta Persane	294	792	90	588	1086
Wosta Zakallah	384	882	100	678	1176
Binsar	408	906	204	702	1200
Khinsar	498	996	294	792	90

Quant à l'histoire de ce remplacement, nous savons qu'à la Mecque on a adopté l'Oud persan vers la deuxième moitié du premier siècle de l'Hégire, et que Ibn Mesgah a introduit ses méthodes persanes et byzantines à la même époque.

Les arabes ont continué, longtemps après l'adoption du système persan des deux octaves, à limiter toute la théorie à une seule octave.

Cette échelle n'a pas satisfait tout le monde et on ne s'est pas contenté d'introduire une note persane de 303 cents, mais on a introduit une troisième neutre de 355 cents intermédiaire entre la note persane et la ligature de Binsar ; cette dernière fut introduite dans l'échelle par Zalzal qui est un des grands musiciens de la fin du II^e siècle.

A l'époque d'Ishak Al Moussili, ces additions à l'échelle ayant amené des confusions, ce musicien a été obligé de revenir à l'ancienne échelle pythagoricienne.

Il a fait ce travail sans recourir à aucun livre grec. Sa réforme a réussi en Irak où elle a été suivie jusqu'à la moitié du IV^e siècle de l'Hégire. Les notes persanes et Zalzalienne ont trouvé une gran-

de faveur dans les autres régions et continuaient à être suivies comme l'indiquent Al Farabi et l'ouvrage « Mafatih el Oloum ». Un siècle après, la notation persane était devenue à peu près complètement ignorée.

Quoique que nous lisions dans l'ouvrage de Yahia Ibn Ali Ibn Yahia que Ishak Al Moussili a obtenu ses chiffres par le calcul, nous remarquons dans le même ouvrage que l'ancienne école arabe a prouvé que les ligatures ont été fixées sur le manche de l'Oud ou du Tunbour en accordant la note à son octave que l'on nomme parfois « El Sayyah ».

Les scoliasies Grecs

Au milieu du troisième siècle de l'Hégire, l'influence des ouvrages des anciens grecs sur la musique, traduits en arabe, commença à se faire sentir.

Le premier qui profita de ce nouveau trésor fut Al Kendi, (II^e siècle de l'Hégire). Quatre de ses ouvrages ont subsisté jusqu'à nos jours ; il en existe trois à la Bibliothèque gouvernementale de Berlin et un au musée britannique. Nous remarquons dans ce

dernier jusqu'à quel degré l'auteur est redevable à Euclide et à Ptolemée. Il a rédigé en effet un ouvrage sur la division d'El Kanoun, qui est la reproduction littérale du livre d'Euclide dénommé « Section Canonis ».

Il est arrivé à introduire une cinquième corde dans l'Oud, qui, pourvu du double octave, a donné sans transition le système grec complet, le « Système Teleion » fondé par Ptolemée. Pour atteindre ce but, Ali Kindi dut introduire une ligature appelée Al Mougannab à 114 cents ou entre la ligature de Motlak et d'El Sabbaba. Il en est résulté une autre difficulté, car cette ligature posée sur les cordes Bam, Maslas et Masna ne s'accorde pas avec la note de la ligature d'El Wosta posée sur la corde Masna, Zir Awal et Zir Tani, ce qui donne lieu à l'essayage d'une nouvelle ligature à 90 cents entre El Motlak et la ligature Al Mougannab précitée et entre la ligature Wosta et Al Binsar à 384 cents. Ce fut l'origine de ce qu'on nomma plus tard l'échelle Limma Comma pour le Tunbour Al Khorasani qui précède l'échelle de l'Ecole systématique fondée par Saïf Al Din.

Ligatures	Bam	Matbathi	Mathna	Zir Awal	Zir Thani
Motlak	—	498	996	294	792
Sabbaba	90	588	1086	384	882
Mogannab (1)	114	612	1110	408	906
» (2)	204	702	1200	498	996
Wosta (1)	294	792	90	588	1086
» (2)	384	882	180	678	1176
Binsar	408	906	204	702	1200
Khinsar	498	996	294	792	90

Pour discuter cette échelle à un autre point de vue, nous engageons le lecteur de se référer à la récente traduction du livre Al Kindi publié par le Dr Lachmann et le Dr. El Hefny.

Du temps d'Al Faraby, on avait fait quelques additions à cette

échelle et on avait suivi le principe d'après lequel on avait déterminé la ligature persane et Wosta Zalzal à 303 et 355 pour introduire les ligatures Al Mogannab correspondant à El Motlak et Al Sabbaba, 145 et 168 cents.

Cela explique qu'il y eut trois

ligatures dans le genre Al Mogannab connues sous des noms respectifs anciens, persan et zalzalien, tandis que celle qui était à 114 cents a complètement disparu.

Ci-après nous donnons une indication des ligatures de Oud du temps Al Farabi :

De là, il résulte que ces systèmes de musique empruntés à l'étranger n'ont pas précédé la théorie de la musique nationale arabe. Cette introduction a croisé les principes de la musique arabe qui avait ses caractères distinctifs. Il est très important de connaître cette vérité pour qu'on ne croie pas que la musique arabe est d'origine persane ou byzantine.

Beaucoup d'autorités en matière musicale ont déclaré que les musiques arabe, persane, et byzantine ont une différence marquée. Al Kindy du II^e siècle de l'Hégire dit : « Pour étudier la musique, il faut apprendre plusieurs

arts, c'est-à-dire les musiques arabe, persane et byzantine ».

Le livre des Frères Sincères (Ikhouan El Safa) publié au IV^e siècle de l'Hégire exprime la même idée, en disant : « Quant aux autres peuples comme les Persans, les Byzantins et les anciens Grecs, leurs mélodie et leurs chants ont des lois qui diffèrent de celles des mélodies et chants des arabes.

L'ouvrage d'El Ekd El Farid d'Ibn Abd Rabbou du IV^e siècle cite l'opposition qui était soulevée contre l'introduction des chants persans dans la musique arabe.

Ishak Al Moussili du II^e siècle de l'Hégire avait l'avantage de connaître la mélodie grecque, ce qui nous garantit la différence entre les deux mélodies : arabe et grecque

Quel est donc cet ancien système de musique arabe qui a succédé à l'échelle pre-islamique ?

Nous trouvons dans la brochure mauresque publiée dernièrement par le Dr. Farmer sous le titre de « On Old Moorish Lute Tutor » une échelle d'une seule octave basée sur l'accordage des quatre cordes de l'Oud :

	Zail	Maya	Ramal	Hussein
Moutlak	0	204	702	908
Sabbaba	—	408	—	1.110
Khinsar	—	498	—	1.200

Ce système était plus ancien que celui d'Ishak Al Moussili (II^e et III^e siècles de l'Hégire) dont l'accordage de son Oud était sur des quarts, de sorte qu'une seule transition conduit à la double octave

Il n'est pas difficile de connaître l'époque où les arabes ont passé de l'octave simple à l'octave double.

Au temps d'Ishak Al Moussili, Al Kindy, Yahia Ibn Ali Ibn Yahia, Al Farabi et les Frères Sincères, les cordes de l'Oud étaient nommées de haut en bas : Zilr, Masna, Maslas et Bam. Le pré-

mier et le dernier nom sont persans. Il est raisonnable de déduire que la corde supérieure et la corde inférieure étaient connues à l'origine sous deux noms arabes comme les deux cordes moyennes (Masna et Maslas) mais l'influence des Persans a conduit à remplacer leurs noms arabes par deux autres persans

Il paraît que l'accordage de l'Oud persan était en quarte, comme suit : (A.D.G.a.), tandis que l'Oud arabe était (C.D.G.a) comme l'indiquait la précédente brochure mauresque. La différence entre les deux systèmes consistait dans la première corde (la su-

périeure) et la quatrième (l'inférieure).

Quand les arabes ont emprunté l'accordage persan qui a entraîné le remplacement de la première et de la quatrième corde, ils ont adopté deux noms persans pour ces deux cordes en maintenant les deux noms arabes des deux cordes moyennes.

- - -

Voilà l'échelle de l'Oud telle qu'elle est indiquée dans l'ouvrage de Yahia Ibn Ali Ibn Yahia El Monaggem qui contient la théorie musicale du temps des musiciens cités dans Kitab Al Aghani par Aboul Farag :

	Bam	Maslas	Masna	Zilr
Motlak	—	498	996	294
Sabbaba	204	702	1200	498
Wosta	294	792	90	588
Binsar	408	906	209	702
Khinsar	498	996	294	792

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-NEFHY (Ph. D.)



No. 3. 1ère Année.

16 Juin 1935. P.T. 2.

Histoire abrégée de l'échelle de la Musique Arabe

Par le Dr. Henry Farmer

L'Echelle avant l'Islam

Les musiques arabe et persane dérivent d'une ancienne origine semite qui avait une grande influence sur la musique hellénique, à moins qu'elles ne soient sa base fondamentale, longtemps avant l'avènement de l'Islam. C'est Al Farabi du 4ème siècle qui, le premier, nous a fait connaître l'échelle de

la musique arabe, dans sa description d'un instrument de musique connu sous le nom de Tunbur de Baghdad ou Tunbour Al Mizani qui était en usage en son temps. Il dit que les ligatures de cet instrument produisent l'échelle qui était employée à l'époque de Djahiliyeh, connue sous le nom de l'échelle des quarts de ton. On arrive à cette échelle en divisant

la corde en 40 sections égales.

Ce système a été suivi jusqu'à l'époque d'Ératosthène et probablement avant cette date. Cet instrument Djahilite portait deux cordes et cinq ligatures ; on accordait la corde supérieure sur le tour de la ligature supérieure et de la corde inférieure, pour obtenir l'échelle suivante :

Corde inférieure						Corde supérieure						
Cents :	0	44	89	135	182	231	231	275	320	366	413	462

Al Farabi déclare qu'il a remarqué, en son temps, que les chansons Djahilites continuaient à être exécutées sur cet instrument.

Si nous jetons un coup d'œil sur la classification théorique de cette échelle, il nous sera démontré que si nous continuons dans les ligatures après la cinquième, nous obtiendrons l'échelle suivante :

Les ligatures :

Silet	2r	4e	6e	8e	10e
Cents : 0	89	182	281	386	498

D'après l'opinion du Prof. Land, cette échelle est l'origine de laquelle dérive l'échelle pythagoricienne

Ancien Système arabe

Nous savons qu'au premier siècle de l'Hégire, les éléments d'une théorie musicale avaient été connus par les musiciens du Hedjaz. Ibn M'ldjah avait appris le chant

persan et avait reçu des leçons des musiciens romains jouant le Barbat ainsi que des leçons des théoriciens. A l'aide de ces connaissances, acquises pendant ses voyages, il réussit à établir le fondement d'une théorie musicale qui fut adoptée par les musiciens de son époque.

Il est bien établi qu'il a rejeté les méthodes persanes et byzantines qui sont restées étrangères à l'échelle arabe.

**M
A
I
S
O
N**

مَحَلَاتُ بُوزَنَّاخ

تأسست سنة ١٨٩٧

السجل التجاري رقم ١٢٢

بناح إبراهيم باشا رقم ٢٠ بصر

تليفون ٤٢٤٦٦

متجر وورش صناعة وصليح وتجديد كافة أنواع الآلات الموسيقية وأدواتها
متمهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

**B
U
S
N
A
C
H**

R.C. 127

20, Rue Ibrahim Pacha

Tél. 42466 Le Caire Cables: Busnach - Cairo

أكبر مستودعات بالقطر المصري

للآلات الوترية

على اختلاف أنواعها



للآلات النفخ

نحاسية وخشبية

وارد أكبر مصانع العالم الاختصاصية في صنع هذه الآلات

ميع أوتار لجميع الآلات الموسيقية بالجملة

جميع النشرات الموسيقية بنظم ٣٠ في المائة

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

**Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe**



La Musique

M. EL HEFNY, Ph.D



التوثيق

لأساس العمل المكتبي التوثيقي العربي

تكملة لمركز أبحاث الحفظ



كلمة المحرر

حماية الموسيقيين

في مصر موسيقى ، تجاليد الأحداث ، وتاهض العيث
تأتي إلا أن تبوأ مقعدها من الرفعة والسمو .

وفي مصر موسيقيون يسهرون على الموسيقى ويلغنون
المشقة في الغيرة عليها ، وهؤلاء هم أهلها وعشيرتها وذوو
رُحماها ، فلا تكاد تشكو ألماً حتى يحسوا له وتجباً .

وفي سيل اعتزازهم بالموسيقى ونهضتهم بها ، يركبون
لهول ، ويستنفدون الطوق ، ويكاغنون العيث في أفى
وجوهه .

ومن عجب ، أن ذلك شأن الموسيقى من قديم ، يمتاز
بها الفخر الطيب القلب ، النيل الماطفة ، الكريم الاحساس
الريق الشعور ، فلا يصيب إلا اضطهاداً ، وإلا مسغبة
وإلا إقطاعاً أودى بكثير منهم ، ففضوا مغموطين ، حتى
لكان يحجل معاصروهم مقابرهم ومدافنهم .

ولولا أن من طبيعتهم الرضا وعدم التسخط للفضاء
ولولا أن الفلسفة تشيع في قوسهم ، وإن لم يكونوا
فلاسفة ، ولولا أنهم كانوا يقتنعون من أزماتهم بالكفاف
ويرغمون الغنى والثراء والعزة في مواهبهم ، وما تفيض
به من فن هو الخلود الباقي على الزمن ، ولولا صبرهم

الموسيقى

مجلة الموسيقى

تصدر نصف شهرية ثلث

بإسناد حال المصنفات للموسيقى العربية

رئيس التحرير الدكتور : دكتور محمد عبد الحليم

العدد ٢٠

٣٢ شارع المسكة - زلي - مصر
تكملة العدد ٢٠
العدد ٢٠ - ١٩٣٥

الاشتراكات

٥٠٠ ليرة مصرية
٨٠٠ ليرة مصرية
١٠٠٠ ليرة مصرية

في هذا العدد

الدواع - بيروني	حياة الموسيقيين
نواذر وفكاهات	موسيقى التراث القديم
مبادئ الموسيقى النظرية	والوسطى
آداب موسيقية	الموسيقى
التشديد القوي	تدوين الموسيقى العربية
مقدمة	الأدب الايطالية
في عالم الموسيقى	في القرن السابع عشر
الاذاعة	مقدمة
رواية الجبهة	السلم التام
مقطوعات موسيقية	حول الكياء

وحدة في الفكر المصري لآخره . بحث موسيقى
أنواع النماذج في الموسيقى العربية
المستعارة في مصر

القسم الفرنسي

وجَدَّهم ، ومثارتهم ، وكفاحهم الدائم ، واستأثرتهم في خدمة الفن الذي تعشقوه ، لما بلغت الموسيقى ما انتهت إليه اليوم من العظمة والجلال .

لفظتهم الكنيسة في القرون الوسطى . وأخرجتهم من رحمتها بزعم أنهم تعدوا موسيقاها الدينية ، إلى موسيقى دينوية لا تصلح إلا لأشباع شهوات النفوس .

ولانت الموسيقى إذ ذاك محصورة في تراتيل الكنيسة وألحان صلواتها ، فلما أراد الموسيقيون أن يتحرروا من هذا القيد ، وشرعوا يفتنون في تأليف الألحان وفاق مقتضيات العصر ومشاعر أهله ، وشاطروهم في هذا التحرر بعض القساوسة الموسيقيين الذين كانوا يضمون للكنيسة ألحانها وأنغام تراتيلها ، هال الكنيسة أمرهم ، وأزعجها ما أحدثه من الخطر في زرعهم ، فأبقت عليهم وشنت عليهم حرباً عواناً .

وللكنيسة سلطان ، ولها أنصار ، وللموسيقىين سداد ، ولهم أصحاب مناقتون ، فنبأ سلطان الكنيسة وأنصارها ، وحساد الموسيقى ومنافقوهم ، وأتمروا بهم وأرادوا أن يهلكوهم فلا يذروا على الأرض منهم دياراً هالك . نزل بهم الول فظردوا حتى من حاية القانون ، فأهدر دمههم ، وأسبغت أعراسهم وأمواهم وأمتعتهم ، فان لجأوا إلى القضاء ، فلا ينظر في قضايهم ، وإن ركبوا إلى أهل المدلة من كرام الشعب فلا يصيبون إلا إعراساً وغضناً . وإن صرخوا أسمعوهم غير سميع : ضاقت بهم الدنيا بما رحبت ، وشم عليهم القضاء ، فلذا فعلوا ؟ ثبوا . واحتملوا . وصبروا . وصاروا حتى تناب إيمانهم أخيراً وملأ الدنيا ضياءً

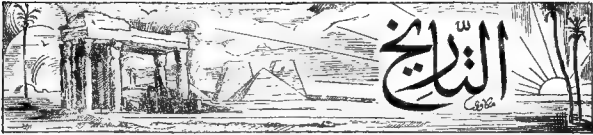
وكذلك أهل الأيمان وأصحاب العقائد الصادقة ، نزل بهم المحن ، وتشتد الكوارث ، فقَبَّت أقدامهم وترسخ عقائدهم . وزاد إيمانهم ، وتقرى شرائعهم ، ويتصر حقيهم ، وينشر صيغهم ، ويخلد ذكرهم . فكأنما الكوارث والويل التي تنادى الحق وتبطله ، عوالم قنالة في رفقة الحق واتصاره . وتخليد أهل الحق وانصاره

كان لزاماً بعد الذي ساءد للموسيقيين من المقت والكيد والاضطهاد أن تنبت في أقباسهم فكرة تأليف الجاعات والغرائب فيما بينهم لتتول حيزهم . ورعى صيانتهم . وتحافظ على حياتهم . وتصور مصالحهم ، فألفوها قربة متينة . منها المتجاهدون ومنها الدائرون ومنها المديرون ومنها القضاء يخلصون في منازلهم . أحكامهم فاصلة وقضاؤهم نافذ وارقت هذه الجانات ، على مر الزمن . حتى بلغت في كل أمة مكانة مدعمة على النظم القويمة بما سنعالجه في الأعداد المقبلة إن شاء الله .

وغرضنا من هذا ، أن نعالج الوسائل الكفيلة بحماية الموسيقيين في مصر . فان أحوج الناس للحماية وأجددهم بالرعاية والصيانة . هم أولئك الموسيقيون الذين تتناهبهم الأحداث من متاحيم جميعا .

وستخصص هذه المجلة قطعاً كبيراً من مجهودها في هذه السبل . حتى تبلغ بهم الصدر الذي يستأمله جهدهم وتضحياتهم ، فان في حمايتهم حماية الموسيقى التي تقدر لها « الموسيقى »

وكثير من الموسيقيين



موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

الآلات الموسيقية

الدولتين
آلة الجناك

الجناك أو الضجج أو الضجج — هي أهم الآلات الموسيقية عند قدماء المصريين . وأقدم الآلات البورتية لديهم ، بل هي الآلة البورتية الوحيدة التي عرفت في الدولة القديمة ، وأحد العناصر الثلاثة التي تتكون منها الفرقة الموسيقية في تلك المملكة : وهي المنى وآلة الجناك واللى كما في الصورة رقم ١٠.



صورة ١٠ عزف الجناك وعزف باللى وعزف بزرقة الزردجة من نقوش الأسرة السادسة بمتحف القاهرة رقم ٢٣٣

وكانت تلك الآلة في الدولة القديمة غاية في الاتقان ، من النوع المسعى ، الجناك المنحنى ، أو الجناك المقوس ، وذلك لأن رقبة الآلة كانت مقوسة كما في الصورة رقم ٢٢ .

وآلة الجناك آلة وترية تختلف عن سواها بأن أوتارها تقع في مستوى عمودي على صندوقها الصوت وليس موازياً له كما في سائر الآلات البورتية الأخرى .



صورة ٢٢

وأقدم أنواع هذه الآلة هو الجناك الصغير ، يضعه العازف أمامه عند الاستعمال ، ويبلغ طوله طول الإنسان . أو أطول منه أحياناً ، وتارة أقصر منه بقليل . غالباً كانت الجناك كبيرة استعملها العازف وهو واقف . وإن كانت صغيرة عزف بها وهو جاثٍ .

وكانت أوتارها تصنع عادة من ليف النخل ، ذات لون أحمر يضرب إلى البصرة . تثبت الأوتار من جبهة في حامل متصل بالصندوق الصوت ، ومن الجبهة الأخرى تلف على

أوتاد قصيرة ، تقابل المقاتييع في آلات البصر الحاضر . وكان عدد أوتار الجناك في الدولتين القديمة والوسطى ، أربعة أو خمسة فقط ، ازداد بعدها في الدولة الحديثة ، كما سنبينه في حينه . ونذكر جداً أن رأينا أوتار الجناك تزيد في الدولة القديمة على هذا العدد من الأوتار (ولا تزال هذه الآلة موجودة في غرب إفريقيا ، ويكسوها هناك أحياناً بجلد الفهد)

وأقدم صورة لآلة الجناك عثر عليها في النقوش المصرية كانت في نقوش الأسرة الرابعة .

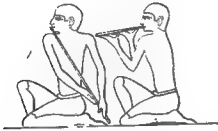
كان الناي أحد العناصر الثلاثة المهمة التي تتكون منها الفرقة الموسيقية في المملكة القديمة، وتلك الآلة عبارة عن قصبة من الخشب، ليس لها بوق للنفخ. مفتوحة الطرفين، وهي نوعان: نوع طويل يقرب طولُه من قامة الرجل يستعمله العازف وهو واقف «صورة ٣» وهذا النوع قليل الوجود



صورة (٣) الناي الطويل

أما النوع الثاني وهو أكثر النوعين شيوعاً في الاستعمال، فيبلغ طوله مترًا في المادة. وقطاع القصبة يتفاوت بين سنتيمتر واحد واثنين، وعلى جانبيها عدة ثقب تراوح بين الاثنين والستة تقع بعيدة عن الجبهة التي ينفخ فيها «صورة ٤». يستعملها العازف وهو جاثٍ على إحدى ركبتيه، رافعاً ركبته الأخرى. ممسكاً بالآلة مائلة من الفم إلى اليمين أو إلى الشمال. متجهة إلى أسفل بشكل يجعل من الصعب استعمال هذه الآلة لتصدر النفخ فيها. وصوت هذه الآلة لين.

وأقدم صورة للناي عثر عليها هي تلك التي وجدت منقوشة على حجر من الأردواز من ققوش ما قبل الأثر.



صورة (٤) عازف بالناي وعازف بالزمارة المزودة

وكان لا يعرف بالناي في الدولة القديمة إلا الرجال. أما في الدولة الوسطى فقد رأينا من النساء من يعرف بتلك الآلة.

وكان العازف بالناي يستخدم عدة نايات تختلف طولاً، كما يختلف فيها عدد الثقوب، وذلك للوصول إلى تأدية الحان مختلفة الأنواع (وهو ما لا يزال يفعله العازف بالناي حتى الآن).

٢ - الزمارة المزودة

كانت هذه الآلة تستعمل أحياناً في الفرق الموسيقية (كما في صورة رقم ٤) ولكنها لم تكن من العناصر المهمة في الفرقة، يعني أنه كثيراً ما تستغنى الفرق عنها.

وتلك الآلة عبارة عن قصبة من الخشب، ذات بوق للنفخ، تستعمل دائماً مزدوجة. وطريقة استعمالها أن يستخدم في العزف بها السبابة والوسطى، وأما الخنصر والبصر فتستندان الآلة من الخلف، والأبهام تستند من الأمام.

وكان في كل زمارة أربعة ثقب في كل قصبة، تشبه بذلك آلة نادرة عفاة بالمتحف المصري ببولين. وهذه الزمارة المزودة لا تزال تستعمل في ريف مصر. يسمونها تبعاً لعدد الثقوب الموجودة بها. فيقال «زمارة ستوية» إذا كان عدد ثقبها ستة أو «ربعية» إذا كانت ثقبها أربعة.



الموسيقى

للعالم المحقق والقانوني الصليح

حضرة صاحب العزة الأستاذ

عبد نعيم المصري بك

لا يبتغى قصداً ، ولا يتم قصداً
كبقائه . فهو مثله لا يدل إلا
على ناحية من نواحيها العديدة ،
فلذا وبلا شغل البال طويلاً
لجعل حد لكل ما في معنى
الموسيقى في صيغة واحدة ،
فالأجدد أن توجه المجهود إلى
بيان تركيب هذه المسألة ومتى

يبت نواحيها وانضحت ، ربما استطاع القاري أن يكون له
صورة من ذلك التركيب أو فكرة يئنه من الظواهر المتنوعة
التي يشملها حد قد جعله التداول مألوفاً .

لندع هذا اللبس ونقول ، إن مانسبه موسيقى هو
فن جديد بمعنى أنه لا يشبه إلا قليلاً ما كان يطلق القدماء
عليه ، فهذه الكلمة في المصور اليونانية القديمة ، كان لها
مدى عظيم يسع الشعر والرقص وأشباه أخرى فضلاً عن
فن الأصوات .

وعندنا الموسيقى هي فن الأصوات ولا شيء غيرها ،
فيمؤثرات الصوت الطبيعية : ظاهرة الاهتزاز والتذبذب
المدركة بالأذن فالموسيقى تفعل في نفوسنا فتتفعل
فتحس بشعور خاص ، يجرى في أعماقها ، وبحركة : نتيجة
تلاقها بما يطابقها بما في النفس فيجول فيها خواطر وفكر
فالصوت القترّد وميقاته ، أو مجموع أصوات وما يتخللها

لقد يتعذر دائماً وضع
تعريف لمجموع مركب من
ظواهر أطلق عليها العرف لفظاً
متداولاً ، هذه الألفاظ التي
يفهمها الكل أو يظن أنه
يفهمها ليس فيها بيان كاف
مهما جاهد الانسان نفسه
ليضع لها حداً جامعاً مانعاً .

فليس من اليسير إذن إيجاد تعبير تام تسكن إليه النفس
ويشفي غليلها لكل مانحبه كلمة موسيقى ، فلا واحد من
الترميزات الواردة فيها يصدق عليها دون أن يلحقه قيد
أو تقصير .

قالوا إن الموسيقى فن التأليف بين الأصوات على
صورة تلتذوا الأذن ! نعم . ولكن من ذا الذي يرضى
بهذا ولا يتطلب مزيداً ؟ ومن ذا الذي يدعى بحق تحديد
الليثذ والمقرر من الأصوات ؟ ألا ترى أن بعض الرنات
المؤقتات ، والطنانة المجلجلات ، والسنادات المؤقتات ،
إذا أفردت أحدثت في حواسنا تأثيراً قهقلاً مبهوجاً ،
وهي بينما قد استعملت بنجاح كبير في مواضع كثيرة من
فعل اعتبرت عملاً عجيباً بديماً ؟

وهل الأول أن يقال إنها فن تطريب النفس والتأثير
عليها ، وتحريك العطف بالتأليف بين الأصوات ؟ هذا التعريف

إذا كانت الموسيقى حلاً أكثر الفنون خلقاً إنسانياً صرفاً . فقد يتبادر للذهن أن هذه الصيغة البشرية تنقص من قوتها وسلطانها ، والواقع بخلاف هذا ، وإنها تؤثر فيها تأثيراً بليغاً أعظم من أى شيء آخر ، ولنا فى حاجة لإثبات هذه الحقيقة ، ولا لنذكر الأحاديث التى تملأ بطون الكتب عن فعلها بالنفوس ، نعم ، إن تلك الأحاديث لا تصح أن تكون أساساً لنظرية علمية ، ولكن إذا تأملنا فى طبيعة الحس الموسيقى ، نشعر بلا عناء بأن قدرة حركة

العناصر الموزونة التى تدبرها الموسيقى عظيمة جداً ، فصور واحد يحدث بالأذن حساً أقوى وأعظم من أى خط بسيط يقع تحت عيننا ، ومن ثم فالحن أو مجموع ستادات ومواقف تؤثر على حساسيتنا بأشد مما يحدث أى شيء آخر ترمقه العين ، فأعضاء القوة المدركة ، ومنها البصر من تأثيرها المتوالى الدائم أصبحت أقل رقة وحساً وليس الحال كذلك فى السمع ، فإذا ما شاهدت العيون مناظر كررت . ثم اصططعت واستخرجت مرة ثانية بلا تغيير كبير استطيع صنع لوح منها ، والأذن لا تسمع إلا نادراً أصواتاً ذات صبغة موسيقية . يصح أن تندمج فى مركب قى ، أضف إلى هذا . أنه لا موسيقى بلا وزن مقدور ، وميقات محدود ، وأن قدرة الحركة الموزونة لا تزاع فى تأثيرها ولا جمال فى فعلها ، ولا تنس فعلها بنفس النظر عن ناحية جمال الفن على أجسادنا وتراكيبنا العضوية ، وأن أشده واقع على الجهاز العصبى . وأثره ظاهر لا ريب فيه ، فكم استعمل لمعالجة بعض الأمراض ذلك الفعل الفسيولوجى بين الحيوانات نفسها أو بعضها على الأقل تحس وتأثر به إلى حد ما .

مع أن هذا النوع من الظواهر أصبح لامتلاق عليه أهمية كبيرة . فإذا ما قلنا إن تأثير الموسيقى ، فنفساً أثرها الأدبى والعقلى ، الذى تحدثه فى فؤوسنا ، وما خلا ذلك لا يهمنى إلا قليلاً ولكن لأى حد يحدث هذا الفن انفعالا من هذا النوع وبأى سبيل قويم . هنا ما أحدثك عنه قريباً ٩

من قرات من شأنها إحداث شعور مقبول أو مملول ، أو بين بين لا من هذا ولا ذاك . يصح فيه القول بأنه تافه لاتأثير له . على أن لاسعة مهيئة تستلج دقة تحديد مفعول الأصوات ، والتأثير بأثر وذا على السمع ، سواء أكانت قرائى أو جماعاً . ولا شك أن سادة التربية والبيئة هى العوامل الكبيرة فى تحديد ذلك الأثر .

وإذا خصنا الآن سلسلة أصوات فرادى أو مكونة من درجات بعضها فوق بعض . وسمناها متالية فيتغير وجه المسألة . وتعضل الظاهرة . فالتلجج وهو صوغ الأصوات وترتيبها متساوية الأدوار . والمواقف نتيجة المجموعات المتوعدة من أصوات متالية سمعت فى آن . والتوقيت تقسيم الرس المناسب للصوت . جميعها يعمل فى حساسيتنا كل بدوره . وفرضه هى سبيل الموسيقى إلى أرواحنا التى استفت بها أن نكون فناً ولنا انفعاله وقصص السبيل وغاية كل موسيقار

الموسيقى فن خاضع لسنة الحركة والنظام فهو مرتبط بالطبيعة بأوثق الروابط وأدقها أكثر من الفنون الأخرى تبك الفنون التصويرية تجرد فى العوالم الظاهرة الأشكال والألوان ، كما يجد الشعر فى محكم الألفاظ ، ما يوصف به جمال الكون ويسهل وبهون التمثيل والاعراب عن الاحساس والكيف فى الفؤاد .

أما فن الموسيقى . فهو أقل الفنون اتخاداً لناصره من خارج ذاته ، فلا يستعين بالمرجودات الكونية ، إذ لا يجد فى الطبيعة إلا الصوت . هذا الأصل التافه فى ذاته بلا رواء وتفنن . فلا يكون أساساً للبناء أو العزف ، إلا بعد صفه وتحسينه بشتى المحسنات ، وصوغه فى أحسن الصيغ ، لأنه لا وجود له طبيعة ، لا فى صورة سلسلات متتاليات ولا تراكيب حادثات مآ ، وفى الحق . لا يعتبر أساساً موسيقياً .

فاللون الأخرى ، فنون تبيئية تصويرية ، لأنها متصلة بشئ مادي ، والموسيقى تقع فى فئسك وتناجك بلا بيان أو تصوير شئ خاص . فذلك اللون إذن أقل خلقاً ووضوحاً بشرياً

تدريسه الموسيقى العربيه

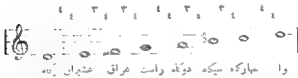
بقلم

مفكرة الأستاذ صفى على

الوكيل الفني للمعهد



صنيرة كل منها يساوى ثلاثة أرباع الدرجة أى مجموع أرباعها يساوى ٤ فى ٣ تساوى ١٢ رباعاً . فيكون ١٢ رباعاً زائداً ١٢ رباعاً تساوى ٢٤ رباعاً وهو ما يحتوى عليه السلم الموسيقى العربى المذكور : أى أنه مقسم إلى أربعة وعشرين مسافة ، كل منها يساوى ربع صوت على وجه التقريب . وإليك بيان الثمان درجات الأساسية للسلم المذكور بالعلامات الموسيقية الغربية المصطاح عليها من زمن بعيد . ولا تزال مستعملة للآن :



ولو نظرنا إلى العلامات الغربية المدونة بها هذا السلم والتي مثلنا بها أصوات السلم الموسيقى العربى ، معنى أن يكون اليكاه مقابلاً لصوت «رى» ، أى «رى» ، والعشيران مقابلاً لصوت «مى» ، لا نجدما تطابق الحقيقة . لأننا سبق أن ذكرنا أن صوت اليكاه يقابل أغلظ صوت للرجل ، فلا يمكن والحالة هذه أن يمثل بعلامة «رى» المذكورة . لأن المساحة الصوتية للعلامات المذكورة ابتداء من «رى» القرار إلى «رى» على الخط الرابع من مفتاح صول الجواب ، تدخل ضمن منطقة الأصوات الحادة . وقد يرجع السبب في جعل كتابة اليكاه «رى» إلى أنه

كان العرب يشدون أوتار آلاتهم على أصوات الرجال وقد اتخذ بعض علماء الموسيقى منهم العود آلة لقياس الأصوات ، ولما كان الوتر الأول فيه غليظاً عن باقى الأوتار ، فقد كانوا يشدون عليه أغلظ صوت يخرج من حنجرة الرجل ، ويطلقون عليه اسم الهم «فى العود القديم» أو اليكاه «فى العود الحديث» . واليكاه . كلمة فارسية معناها المقام الأول . فهى أول درجة صوتية فى السلم الموسيقى العربى المعروف لدينا ، والذي قسم منذ القرن الثانى عشر الهجرى إلى أربعة وعشرين رباعاً تقريباً ، وهو مكون من ثمان درجات أساسية هى :

يكاه عشيران عراق راسه دوكة سيكه جهازكاه نوا

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨
أما الأبعاد الكائنة بين درجات هذا السلم فنوعان :

الأول : بعد ، كبير ويسمى بالبعد الطينى ، وهو يساوى أربعة أرباع الدرجة ، ويوجد هذا البعد ما بين اليكاه والعشيران ، والراسه والدوكاه ، والجهازكاه والنوا الثانى : بعد صغير يساوى ثلاثة أرباع الدرجة تقريباً ، ويوجد بين العشيران والعراق ، والعراق والراسه ، والدوكاه والسيكه ، والسيكه والجهازكاه .

فصار عندنا ثلاثة أبعاد كبيرة كل منها أربعة أرباع الدرجة أى مجموع أرباعها يساوى ٣ فى ٤ يساوى ١٢ رباعاً ، ثم أربعة أبعاد

تختلف بعضها عن بعض فقد أضيف بعض إشارات التحويل لرفع الصوت أو خفضه ربع أو ثلاثة أرباع الدرجة. ونذكر هنا الإشارات التي قررها المؤتمر الموسيقي للعمل بمقتضاها وهي:

..	♭	نصف	..
..	♮	ربع	..
..	♯	..	رفع	..	ربع	..
..	♯	نصف	..
..	♯♯	ثلاثة أرباع	..

والآن نكتب بالعلامات الموسيقية الفرية سلم مقام الراس مع ملاحظة وضع الإشارات ♭، نصف يمول امام درجتي الـ د، سي، والـ س، لخفض كل منهما ربع درجة. تصبحا مقابلين للسكاه والأوج من مقام الراس:



کردان اوج حسی نوا چهارده سکاه دوکاه راس
وإنمّا للقائدة نكتب هناسلام أربع مقامات أخرى وهي:

سلم مقام العجم عشيرة



سلم مقام نهانور



سلم مقام بیانی



سلم مقام الحجاز



وقد وجه الفتحيش الموسيقي بوزارة المعارف، ونظر مدرسي الموسيقى بمدارسها إلى اتباع هذه الطريقة بنشرة وزعها عليهم، وأحسب أنه لا يمضي وقت طويل حتى تتم هذه الطريقة ويحسن استعمالها النش. الجديد، ويسايره فيها أهل الفن اتباعا لسنة الرقي؟

لما انتشرت النوة الفرية في الشرق، كان الموسيقيون الأتراك أسبق من غيرهم إلى استعمالها. وقد اصطلح بعضهم على جعل أغلظ صوت في الناي المسمى منصور، مقابلًا لصوت اليكاه الذي يبدأ به السلم الموسيقي، وأن يمثله بعلامة د ري، تحت الحظ الأول من مفتاح صول، ثم استمر تدوين الموسيقي التركية والعربية بهذه العلامات إلى وقتنا هذا.

وأما المصريون، فليس لهم طبقة خاصة يشدون عليها آلاتهم، بل إنهم كلما اجتمعوا للتلد، جعلوا صوت رئيسهم قياساً يشدون عليه الديدان وسائر الآلات الأخرى. وبالرغم من أن الغريسين اتفقوا فيما بينهم سنة ١٨٨٥، أي منذ خمسين سنة، على أن يجعلوا للطبقة الصوتية أساساً ليسوي عليه سائر الآلات الموسيقية وهو صوت العلامة د لا، الذي عددذببها ٣٥، فذبذب في الثانية، وسموه بالديابازون، فإن الشرقيين ما زالوا يدونون موسيقاهم بالطريقة التي ذكرناها قبلاً، أي يرمزون لليكاه بعلامة د ري، ولذلك نرى جميع المطبوعات الموسيقية والمؤلفات وخلافها تدون بتلك الطريقة.

أما وقد تقرر في إحدى جلسات مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٧ أن يكون صوت الحسي من السلم الموسيقي العربي مقابلًا لصوت الديابازون الاغريقي د لا، فينبغي، على هذا الاعتبار، أن يكون الراس مقابلًا لعلامة د دو. وهي أول درجة من سلم دو الكبير.

وإذن يجب أن يبدأ السلم بالراس بدلًا من اليكاه للأسباب الآتية:

أولاً — لأن الراس كانت قديماً أولى النتهات عند الفرس ويبدأ بها مقام الراس.

ثانياً — لأن مقام الراس، مؤلف من الدرجات الأساسية للسلم العربي بدون إدخال أي تغيير عليها وهذا مما ياتل مقام دو الكبير الذي يؤلف من الدرجات الأساسية للسلم الغربي، بدون إدخال أي علامة من علامات التحويل عليها.

ولما كانت الأبعاد الموسيقية في السليدين العربي والغربي

الأوبرا وتطورها

الأوبرا في القرن السابع عشر

سيطرة الموسيقى على الشعر ، لم يلبثوا أن رأوا سلطانها يتقلب رغم جهودهم ، وأنهم خضعوا ، لامن ناحية الفن لغضب ، بل أدوا إليها أكبر خدمة اجتماعية أيضا .

فقد كانت الموسيقى ، قبل نشأة الأوبرا ، إما موسيقى دينية تقوم على خدمة الدين وترايله وألحانه فلا يصح أن ينظر إليها عنصرأ جوهريأ قائمأ بذاته فتمدح لذاتها أو تذم ، وإنما يقال إنها مواقة أو غير مواقة ، لروح الدين .

وإما موسيقى دينوية تعزف أو تغنى في الحفلات والمواسم والأعياد ، فلم تكن في هذه الحالة أيضا عنصراً جوهريأ . وإنما كانت ، إحدى وسائل التسلية .

ومنشأ فكرة الأوبرا أن أهل أوروبا سيبا في إيطاليا ، كان قد استولى عليهم شعور يحفزهم إلى العودة إلى القديم . ففضلوا إلى اللاتينية ، في القرن السادس عشر ، مؤلفات أعلام فلاسفة اليونان ، أمثال بطليموس وأرسطو وغيرهما ، ولئن استطاعوا أن يتعرفوا ، من هذا الطريق ، نظريات الموسيقى اليونانية ، لقد أعجزهم أن يتعرفوا حقيقة تلك الموسيقى عليأ .

واذن قد استقرت رغبتهم على العودة إلى الموسيقى السهلة البسيطة التي تماثل تلك الموسيقى القديمة .

ولقد اختصم باردي *Baraldi* أحد أشراف فلورانس موسيقى الكنتراپوا ، وشن عليها النارة ، وهي الموسيقى التي صارت اليها الموسيقى الغربية والتي وصفها بأنها تمزق الشعر

المدرسة الإيطالية

نشأة الأوبرا في فلورانس

ليس العجيب أن نلاحظ ، في مختلف العصور ، ميلا من الفنانين إلى الانجلاء للقديم ، وتشيعاً منهم لتاحية خاصة من نواحي الفن . إنما العجيب أن النتائج الذي تؤدي إليه محاولاتهم لأحياء القديم تسفر دائماً عن إنتاج شيء جديد . ذلك بأن الناس ، وإن ظلوا فترة الابتداء يمتصجون للفكرة التي يرغبون في إحيائها ، إلا أنه سرعان ما تغلب روح العصر . فترك القديم مجرد رمز للفكرة ، أما الفكرة نفسها فتتطور فتصير تصيرا جديداً .

وهذا هو الشأن في نشأة الأوبرا ، فإن أصل الفكرة في إيجادها ، إنما كان للتخلص من سيطرة الموسيقى على الشعر ، كما سنبينه فيما بعد .

غير أن هذه الفكرة نفسها تطورت بأحجامها الجرمية ثم ومن جاء بعدهم من أنصارها ، وأصبحت الأوبرا أكبر نتاج موسيقى وصلت إليه العصور الحديثة في أوروبا ، بل وغدت مرآة ينعكس فيها روح شعوبها وعقليتها . وآية ذلك ، أن هؤلاء الناس ، وقد جهدوا في حد

إلغائية أيضاً، قدر الامكان ، والغناء ذا التصويت واحد .

مدرسة روما

لما انتقل باردي من فلورنسا إلى روما ، على أثر دعوة البابا له ، كانت الفكرة التي يعمل لها هو وجماعته في فلورنسا لا تزال مستوية عليه ، فلما رأى المجال في روما فسيحاً ، بذل جهده لنشر فكرته فيها ، وجاهد حتى غدت روما في الثلث الأول من القرن السابع عشر مركزاً هاماً للأوبرا ، لها فيها طابعا الخاص وشخصيتها الممتازة . وكان من أعظم مشاهيرها في ذلك الوقت الموسيقار « ستيفانو

لاندي » *Stefano Landi*

ومن عيزات أوبرات روما ، أن جماعات المنشدين فيها كانت كبيرة العدد ، وأن الغناء المنفرد (*Aria*) أصبح عنصراً فيها ، وغدت الموسيقى فناً أساسياً لها ، وأدخلت عليها المقدمة الموسيقية « أوفرتير »

وما انتهى الثلث الأول من القرن السابع عشر حتى خرجت روما من وحدتها في الموسيقى ، واتصلت في فن الأوبرا بالبنديقية وفرنسا . فتحللت من طابعها الخاص .

مدرسة البنديقية

أنشئ في البنديقية عام ١٦٣٧ أول دار للأوبرا ، فكان ذلك فصلاً في تاريخها . ولقد أكرمها افتتاح تلك الدار ، مركزاً اجتماعياً شيعاً ، فلما بعد أن كانت وقفاً على احتفالات زفاف الملوك والأمراء والأشراف ، أصبحت فناً شيعياً محبوباً ، ووسيلة من وسائل الثقافة في المجتمع حتى اليوم . وآية ذلك ، أن بنى البنديقية فيها بين سنة ١٦٣٧ و ١٧٠٠ أكثر من ست عشرة داراً للأوبرا ، أنشئت جميعها من مال الشعب ، وتولى الشعب رعايتها وإلحاق عليها ، حتى بلغ

في سبيل التوزيع الموسيقى للأصوات المتعددة . مع أنه تجب المحافظة على سلامة الشعر وعدم تضحيته في أغراض الموسيقى .

بل لقد تألفت في نهاية القرن السادس عشر ١٥٨٠ - ١٥٨٩ في بيت هذا الشريف في فلورنسا ، جماعة من أشراف الشعراء والموسيقين ، كان من أهم ما يشغلهم النظر في صيانة الشعر بتسليم الموسيقى ، فأروا العودة إلى التراجيديا اليونانية القديمة وعملوا على إحياها ، والرجوع فيها إلى الغناء ذي التصويت الواحد (كما هو الحال في الموسيقى العرية) .

ظلت هذه الجماعة تعمل بزعامة الشريف باردي حتى استعدها البابا إلى روما فانتقل إليها ووكل زعامة جماعته

إلى زميله كورزي *Corri*

وقد بدأ جاليلي *Galilei* بنغذ رغبات الجماعة فنشر في عام ١٥٨٩ ديالوجاً على طريقة أفلاطون بعنوان « الموسيقى القديمة والموسيقى الحديثة »

وما هلاً عام ١٥٩٧ حتى ظهرت أول أوبرا « وهي دافني » *Dafne* ، اشترك في تلحينها كورزي *Corri* وييري *Pert* . وللأسف لم تصل إلينا موسيقى تلك الأوبرا ، ولم نعرف منها إلى اليوم إلا ما كتبه عنها محاصروها

وفي الأعوام التالية لحن ييري هذا وغيره أوبرات أخرى في فلورنسا ، كان مالاقة من النجاح سبباً في تثبيت قدم هذا النوع وكانت هذه الأوبرات تتشأ لمناسبات زفاف الملوك والأمراء والأشراف مما ساعد على إخراجها في أبهة وروعة ، ضمنت لها النجاح ، وأصبحت الأوبرا بعد ذلك شاغل الموسيقين جميعاً في فلورنسا .

وكان طابع الموسيقى في أوبرات فلورنسا ، إذ ذاك ، تغلب عصر اللقاء البحث فيها ، كما كانت خلواً من مقدمات آلية (صامتة) . وكانت جماعات المنشدين قليلة العدد ، والانشيد

تُعدُّ إليها . وهي أحياء التراجيديات اليونانية القديمة وتبسيط
الألحان، إلى أن صارت أكبر تاج موسيقى في أوروبا .
ولقد امتد أجل هذه المدرسة ، وأُيِّنت ثمراتها ، حتى
عاصرت تطور الأوبرا في القرن الثامن عشر

ظهر حديثنا

الحزب الأول

من كتاب

دراستنا للقانون

تأليف الاستاذ

دكتور محمد أحمد الخفني

مفتي الديار المصرية
ومراقب مدرسة الهدى

مُصْطَفَى رَضْوَانِي

رئيس المحققين الملكيين
للموسيقى العربية

يطلب من إدارة المودع بشارع الملكة نازلي بمصر

من تمسكه لفن الأوبرا ، أن الطبقات الوسطى منه كانت
تحتفظ بمقاصير وألوان دائمة لهم .

ويعمل بنا أن نشير هنا إلى أن الصالة كانت تظل
مظلة في أثناء التمثيل ، فإذا رغب أحد المشاهدين متابعة
التمثيل على نصوص الرواية ، استحضر معه شمعة يستعين
بها على ذلك .

ومن أشهر من نبغ في الأوبرات في هذه المدرسة
مونتفردى Monteverdi .

وامتاز طابع أوبرات البندقية في ذلك الوقت بقلة
عدد جماعات الممثلين ، واستعمال الآلة والروعة في الإخراج ،
وترجمة الألحان عن حقيقة المشاعر ، وكثرة التوزيع في
الإيقاع .

مدرسة نابولي

قامت بعد ذلك ، في النصف الثاني من القرن السابع
عشر مدرسة رابطة في إيطاليا هي مدرسة نابولي ، امتازت
موسيقاها بما أودع في ألحانها من رقة الشعور والتعبير
عن الانفعالات النفسية ، وبلغت في ذلك شأوا لم يلحقها
في مدرسة قبلها .

وأبناء هذه المدرسة جعلوا الأهمية الأولى للتأحية
الموسيقية البحتة في الأوبرا ، كما كانوا يراعون سهولة الأداء
في أغانيها ، واهتموا بالمقدمات الآلية كما اهتموا فيها بالتند
المنفرد (Arie) .

ولقد كان موسيقو تلك المدرسة يؤلفون ألحانهم ،
مراعين مواقفها لأصوات مغنيين بعينهم . وكذلك أسست
بنابولي مدارس كبيرة للتند

وهكذا تطورت الأوبرا فخرجت من أصل الفكرة التي

اعلام الموسيقى

معبد

خرج ابن أبي حنيفة إلى مكة، فله مع ابن سريج، وهو من لحول المتن، إلى المدينة، فأسمعوه غناء معبد وهو غلام، وقالوا: ما تقول فيه؟ قال: إن عاش كان مغبى بلاده. فصدقت فراسه، وصح حسنه وتحمينه.

ومن أعجب ما حدث بعد ذلك أن معبداً أتى ابن سريج وابن سريج لا يعرفه، فسمع منه ما شاء ثم عرض نفسه عليه وغناه وقال له: كيف كنت تسمع؟ - جعلت فداك - قال له: لو شئت كنت كُفيت بنفسك الطلب من غيرك.

وتلك عبقريه ولدت في معبد، لم يطلبها أنه رقيق يرى النعم لمواليه وأسياده، وأنه لذلك معبد فقير، ذلك بأن العبقريه من صنع الله، لا شأن لها بأحداث الزمان، ولا تفاوت الأنساب والأعراق.

وآية العبقريه أنها تعجز المنافسين والمحتدين، أما الحساد والمساقرن فتكلمهم قلا، وعبقريه معبد ولدت معه، كما قلت، ورعاها رب العبقريات، فخطبت في صفه كما دوت في كبره تملأ سمع الدنيا وأفواه الزمان.

قدم ابن سريج والفريرض المدينة يترخان لمعروف أهلها، ويزوران من بها من صديقهما من قرش وغيرهم، ومكاتبهما من النعام رفيعة سامية، فلما شارفاها قدما فثقلتهما ليرتادا منزلا حتى إذا كانا بالنفسلة - وهي جبانة على طرف المدينة يُغسَلُ فيها

إمام أهل المدينة في النماء، لم يسهل إلى صنعه فيه من تقدم، ولا زاد عليه فيها من تأخر، فهو غل المتن، وأجودهم صنعة وأحسنهم خلقاً.

حدث عن نفسه قال: كنت غلاماً ملوكاً لآل قطن، مولى بني منزوم، وكنت أتلقي النعم بظهر العرة، وكانوا يجتاراً أصابع لهم التجارة في ذلك، فأقى صخرة بالحرة لقاء بالليل فاستند إليها، فأسمع وأنا نائم صوتاً يجرى في سامي فأقوم من النوم فأحكيه، فهذا كان مبدأ غائي.

كان أبوه أسود، وكان هو خِلَاسِيًّا (١) مديد القامة أحول، صناعته، في أكثر أيام رقه، التجارة، وربما رعى النعم لمواليه، وهو مع ذلك يختلف إلى نفيط الفارسي، وسائب عاتر، المتنين حتى اشتهر بالخلق. وحسن النماء، وطيب الصوت، وصنعت الألحان فأجاد، واعترف له بالتقدم على أهل عصره.

(١) الملاي بالسكر الولد بن أبوزيد أبيه وأسود

الأيام - إذا ما بسلام متحف بازار وطرفه على راسه، يده
حباله يصيد بها الطير وهو يتنقذ ويقول
القصر فالنخل فالجملاء بينهما

أشهى إلى النفس من أبواب جيزون

وإذا التلام مبد، فلما سمع ابن سريج والفريش مبدأ
مالاً إليه واستعاداه الصوت فأعاده، فسمعا شيئاً لم يسمعا بمثله
قط، فأقبل أحدهما على صاحبه قال: هل سمعت كاليرم قط؟
قال لا والله! فما رأيك؟ قال ابن سريج: هذا غناء غلام يصيد
الطير، فكيف بمن في التجوئة - يعني المدينة - قال أما أنا
فكفكته والله إن لم أرجع... ففكرت أراجيعين

فإذا كانت هذه حادثة مبد، وهي معجزة، فكيف إذن كان
شبابه وكبوله؟

وهذا الفريش نفسه يحدثنا عنه مبد فيقول: قدمت مكة
فذهب في بعض القرشيين إلى الفريش، فدخلنا عليه وهو
مُتَّصِح (١) فأتته من صُبحته وقعد، فسلم عليه القرشي
وسأله، فقال له: هذا مبد قد أتيتك به، وأنا أحب أن تسمع
منه، قال: هات، فنقته أصواتاً قال: إنك يا مبد ملجج الفناء،
فأحفظني (٢) ذلك الجثوث على ركبتين، ثم غنّيه من صنق
عشرين صوتاً لم يُسمع بمثله قط، وهو مطرق واجهم قد تغير
لونه حسداً وخجلاً.

وهذا ابن سريج أيضاً يحدثنا الرواة عنه وعن مبد، أن
مبد كان غارجاً إلى مكة في بعض أسفاره، فسمع في طريقه
غناء في «دِقْش مَرَّ» - وهو موضع على مرحلة من مكة -
فقد الموضع، فإذا رجل جالس على حرف يركب «فارق»
شعره حسن الوجه، عليه ذرّاعة (٣) قد صبتها برّ عفران،
وإذا هو يتنقذ.

(١) التصح النوم بالنداء (٢) أغشيق (٣) المرأة حبة
مشقوقة القدم

حنّ قلبي من بعد ما قد أنابا

وَدَعَا لَهْمَ شَجْوِهِمْ فَأَجَابَا

ذاك من منزل رُسلَى خلا

لايس من خلاته جلبابا

عُجِبْتُ فِيهِ وَقُلْتُ لِلرَّكِبِ عَرُوجَا

طامعاً أن يرمي رنغ جوابا

فاستأثر التنقي من لوعة الـ

حبّ وأبدى الموم والأوصابا

فقرع مبد بعصاه ونقّ:

منع الحياة من الرجال وثقتها

حقّق تشكّلها للنساء مراض

وكان أقدّة الرجال إذا رأوا

حدّق النساء لبثليها أغراض

قال له ابن سريج: باقة أنت مبد؟ قال: نعم، وباقة أنت ابن
سريج؟ قال: نعم ووالله لو عرفك ما غيت بين يديك.

ولقد كان مبد سمّح الخلق، كريم النفس، يختلف إليه
المنون من كل حدب يخفون عنه، ويطلبون منه، فيلتاقم منفرح
الصدر، تطلق المعنّى، غلص التبة في إرشادهم، صادق النزعة
في تخريجهم، لا يخل على قصاده بغن يجيده، وعلم يقنه، بل لقد
كان يتحمل المشقة في هذه السيل راضياً مرتاحاً

قد كان علم جارية من جوارى الهباز الفناء تُشدعي
«طية» و«طبي» بتخريجها فاشتراها رجل من أهل العراق
فأخرجها إلى البصرة، وباعها هناك، فاشتراها رجل من أهل
الأهواز فأعجب بها وذهب به كل مذهب وغفبت عليه،
ثم ماتت بعد أن أقامت عنده برهة من الزمان، وأخذ جواريه
أكثر غنائها عنها، فكان يحبه إياها وأسفه عليها لا يزال يسأل
عن أخبار مبد وابن مستقره، ويظهر التصب له والليل
إليه والتقديم لفناه على سائر أغاني أهل عصره إلى أن عرف

ذلك منه، وبلغ مبدأ خبره، فخرج من مكة حتى أتى البصرة، فلما وَرَدَهَا صادف الرجلَ قد خرج عنها في ذلك اليوم إلى الأهواز، فاكترى سفينة، وجاء مبدأ يلتمس سفينة ينحدر فيها إلى الأهواز فلم يجد غير سفينة الرجل وليس يعرف أحد منهما صاحبه، فأمر الرجلُ الملاح أن يجلسه معه في مؤخر السفينة فقلع وانحدروا، فلما صاروا في فم نهر الأُبُلَّةِ (١) تفسدوا وشربوا، وأمر جواربه ففتنَّ، ومبدأ ساكت وهو في ثياب السفر، وعليه قُرْوٌ وخُفَّانٌ غليظان وكَرِيٌّ جاف من زى أهل الحجاز إلى أن غَشَّتْ إحدى الجوارى (من غشا مبدأ)

بانت سعادٌ وأمسى حبُّها انصرما

واحتلتِ القوز والأجراع من إضمار (٢)

إحدى بلي" وما هام القواد بها

إلا السَّهْمَ وإلا ذِكْرَةَ حُثْلَمَا (٣)

فلم تُجِدْ أدامه، فصاح بها مبدأ: يا جارية، إن غنامك هذا ليس بمستقيم. قال له مولاها - وقد غضب - وأنت ما يدريك الغناء ما هو؟ لم لا تُمسِكُ وتزِمُ شأنك، فأمسك، ثم غنت أصواتاً من غناء غيره وهو ساكت لا يتكلم حتى غنت

بابنة الأَرْدَى قَلْبِي كَتِيبٌ

مستهام عندها ما ينبغي

ولقد لاموا قُلْتَ دَعَوْنِي

إِنَّ مِنْ تَتَبَرُّونَ عَنْهُ حَبِيبٌ

إنما أبلى عظامي وجسمي

حبُّها والحبُّ شيءٌ عجيبٌ

أيها العائب عندي هواها

أنت تَقْدِرُ مِنْ أَرَاكَ تَعِيبٌ

فَأَحْلَلْتُ بِمَعْنَاهُ، قال لها مبدأ: يا جارية لقد أخلعت بهذا

(١) الابله بدعي شاطي. دبة « ٢ » النور الارض الطينة، والاجراع الرمة الطينة المبت لا وهو تة نيا، وانم واد بجبل تامة وهو الذي فيه المدينة « ٣ » بلي اسم قبيلة والسفاه اللطيف والكرة خد التنيان

الصوت إخلالا شديدا، فغضب الرجل وقال له: ! ويلك ! ما أنت والغناء ألا تَكْشِفُ عن هذا الفضول، فأمسك، وغشَّتْ الجوارى مَتَلِيًّا ثم غنت لإحداهن من غناها:

خَلِيْلِي عوجا منكأ ساعةً ممي

على الرَّبْعِ نَعْنَى حَاجَةٍ وَنُؤَدِّعِ

ولا تَحْجِلَانِي أَنْ أَلْمُ بِدِمْنِي

لِعَزَّةٍ لَاحَتْ لِي بِيَدَا، بَلَقَعَ

وقولا لقلب قد سلا: راجع الحموى

واللمين: أذرى من دموعك أودعي

فلا عيش إلا مثلُ عيشٍ مضى لنا

مَصِيْفًا أَقْنَاهُ مِنْ بَدَدِ مَرْتَبِعِ

فلم تصنع فيه شيئا، قال لها مبدأ: يا هذه أما تفرمين على أدامه صوت واحد؟ فغضب الرجل وقال له: ما أراك تَدْعُ هذا الفضول بوجه ولا حيلة! وأقسم بالله لئن عاودت لأخرجنك من السفينة، فأمسك مبدأ حتى إذا سكنت الجوارى سكنت اندفع يُسْقِئُ الصوت الأول حتى فرغ منه، فصاح الجوارى: أحسنت والله يا رجل: فأعده فقال: لا والله ولا كرامة، ثم اندفع يفتي الثاني، فقلن لسيدي: وبمك! هذا والله أحسن الناس غناء، فَسَلَّه أَنْ يَمِيدَ عَلَيْنَا وَلَوْ مَرَّةً وَاحِدَةً لَعَلْنَا نَأْخُذَهُ عَنْهُ، فانه إن فاتنا لم نجد مثله أبدا، قال: قد سمعتن سوء رده عليكن وأنا خائف مثله منه، وقد أسلفناه الأساءة فأصبرن حتى تدلوه، ثم غنى الثالث، فزالوا عليهم الأرض، فوثب الرجل فخرج إليه وقبل رأسه وقال: يا سيدي أعظما عليك ولم نعرف موضعك، قال: فهُتَشِكُ لَمْ تَعْرِفْ مَوْجِي، قد كان ينبغي لك أن تهتبت ولا تشرع إلى بسوء العيشة وجفاه القول، قال له: قد أخطأت وأنا اعتذر إليك بما جرى وأسألك أن تنزل إلى وتخطط بي، قال: أما الآن فلا، فلم يزل يرفق به حتى نزل إليه، قال له الرجل مِمَّنْ أَخْنَتَ هَذَا الْغَنَاءَ؟ قَالَ:..

من بعض أهل الحجاز، فَمِنْ أَيْنَ أَخَذَهُ جَوَارِكُ؟ قَالَ أَخَذَهُ مِنْ جَارِيَةٍ كَانَتْ لِأَبَتَاعِهَا رَجُلٌ مِنْ أَهْلِ الْبَصْرَةِ مِنْ مَكَّةَ، وَكَانَتْ قَدْ أَخَذَتْ مِنْ أَبِي عُبَيْدٍ مَبْدُوحِي بِتَرْجِيحِهَا، فَكَانَتْ تُحْسِلُ مِنْ عَمَلِ الرُّوحِ مِنَ الْجَسَدِ، ثُمَّ اسْتَأْذَنَ اللَّهَ، عَزَّوَجَلَّ، بِهَا وَبَقِيَ هَؤُلَاءِ الْجَوَارِي وَهُمْ مِنْ تَلْمِيذِيهَا، فَأَنَا إِلَى الْآنَ أَنْصَبُ لِمَعْبَدٍ وَأَفْضَلُهُ عَلَى الْمُنِينَ جَمِيعاً، وَأَفْضَلُ صُنْعُهُ عَلَى كُلِّ صُنْعَةٍ، قَالَ لَهُ مَعْبِدٌ: أَفَضَرْتَنِي؟ قَالَ: لَا، فَهَؤُلَاءِ مَعْبِدٌ يَدُهُ صَلَعَتُهُ ثُمَّ قَالَ: فَأَنَا وَاللَّهِ مَعْبِدٌ: وَإِلَيْكَ قَدِمْتُ مِنَ الْحِجَازِ وَوَايَتِ الْبَصْرَةِ سَاعَةَ نَزَلِ الْغَيْثَةِ لِأَقْصِدَكَ بِالْأَهْوَازِ، وَوَاللَّهِ أَقْصَرْتُ فِي جَوَارِكِ هَؤُلَاءِ وَلَا جِلْسَانَ لَكَ فِي كُلِّ وَاحِدَةٍ مِنْهُمْ خَطَأٌ مِنَ الْمَاضِيَةِ، فَأَكْسَبَ الرَّجُلَ وَالْجَوَارِي عَلَى يَدَيْهِ وَرَجَلَيْهِ يَقْبَلُونَهَا وَيَقُولُونَ: كَمْ تَمَتُّ نَفْسُكَ حَتَّى جَوْنَاكَ فِي الْمَخَاطِلَةِ، وَأَسَانَا عَشْرَتَكَ، وَأَنْتَ سَيِّدُنَا وَمَنْ تَمْنَى عَلَى اللَّهِ أَنْ نَقَاهُ، ثُمَّ غَيَّرَ الرَّجُلُ زِيَّةَ، وَخَلَعَ عَلَيْهِ عِدَّةَ خَلْعٍ، وَأَعْطَاهُ فِي وَقْتِهِ ثَلَاثَةَ دِينَارٍ وَطَيَّأَ وَهْدَايَا بِمِثْلِهَا، وَانْحَدَرَ مَعَهُ إِلَى الْأَهْوَازِ فَأَقَامَ عِنْدَهُ حَتَّى رَضِيَ حَيْدُكَ جَوَارِيَهُ، وَمَا أَخَذَهُ عَنْهُ، ثُمَّ وَدَّعَهُ وَانْصَرَفَ إِلَى الْحِجَازِ

وَلَمَعْدٍ فِي مِثْلِ هَذَا أَسَالِيبَ، يَجْعَلُ عَنْهَا فِي عِبَارَةٍ كَرِيمَةٍ يَقُولُ: غَيْثٌ فَأَجْعِبْنِي غَنَائِي وَأَعْجِبِ النَّاسَ وَذَهَبَ لِي بِهِ صِيَتٌ وَذَكَرَ، قُلْتُ: لَأَتَيْنَ مَكَّةَ فَلَا تَسْمَعَنَّ مِنَ الْمُنِينَ بِهَا وَلَا غَنِيَّتَهُمْ وَلَا تَعْرِفَنَّ إِلَيْهِمْ، فَابْتِمَ حَاراً فَخَرَجْتُ عَلَيْهِ إِلَى مَكَّةَ، فَلَمَّا قَدِمْتُا بَعَثَ حَمَارِي وَسَأَلْتُ عَنْ الْمُنِينَ أَيْنَ يَتِمُّونَ؟ قِيلَ لِي فِي بَيْتِ فُلَانٍ، فَجِئْتُ إِلَى مَنَازِلِهِ بِالْعَمَسِ (١) فَفَرَعْتُ الْبَابَ فَقَالَ: مَنْ هَذَا؟ قُلْتُ أَظُنُّ عَاثَكَ اللَّهُ— فَنَدَانَا وَهُوَ يُسَبِّحُ وَيُسْتَعِذُّ كَأَنَّهُ يَخَافُ فَتَحَّ قَعَقَ قَالَ: مَنْ أَنْتِ— عَاثَكَ اللَّهُ— قُلْتُ: رَجُلٌ مِنْ أَهْلِ الْمَدِينَةِ، قَالَ: فَا حَاجَتُكَ؟ قُلْتُ: أَنَا رَجُلٌ أَشْتَبِي الْفَنَاءَ وَأَزِمُّ أَنْ أَعْرِفَ مِنْهُ شَيْئاً، وَقَدْ

بَلَغَنِي أَنَّ الْقَوْمَ يَجْتَمِعُونَ عِنْدَكَ، وَقَدْ أَحْبَبْتُ أَنْ تَتَرَنَّنَ لِي فِي جَانِبِ مَنَزْلِكَ وَتَحْطِقَ بِيهِمْ فَأَنَّهُ لَامَثُونَةٌ عَلَيْكَ وَلَا عَلَيْهِمْ مِنْ فُلَوِي شَيْئاً ثُمَّ قَالَ: انْزِلِي عَلَى بَرَكَةِ اللَّهِ، فَقُلْتُ مَتَى فَرَكَتُ فِي جَانِبِ حَجَرَتِهِ، ثُمَّ جَاءَ الْقَوْمُ حِينَ أَصْبَحُوا وَاحِداً بَعْدَ وَاحِدٍ حَتَّى اجْتَمَعُوا فَأَنكَرُونِي وَقَالُوا: مَنْ هَذَا الرَّجُلُ؟ قَالَ رَجُلٌ مِنْ أَهْلِ الْمَدِينَةِ خَفِيفٌ يَشْتَبِي النَّفَاةَ وَيَطْرِبُ عَلَيْهِ، لَيْسَ عَلَيْهِ مِنْهُ عَمَامٌ وَلَا مَكْرُوهٌ، فَرَجَوَانِي وَكَلَّمْتُهُمْ ثُمَّ انْبَسَطُوا وَشَرِبُوا وَعَتَّسُوا، فَجِئْتُ أُعْجِبُ بِنَثْنِهِمْ وَأَظْهَرُ ذَلِكَ لَهُمْ وَيُحْجِبُهُمْ مِنْ حَتَّى أَقْنَا أَيْاماً وَأَخَذْتُ مِنْ غَنَائِهِمْ، وَهُمْ لَا يَدْرُونَ، أَصَوَاتاً وَأَصَوَاتاً وَأَصَوَاتاً. ثُمَّ قُلْتُ لِأَبْنِ سَرِيحٍ: إِنِّي ذَيْبَتُكَ، أَمْسِكْ عَلَى صَوْتِكَ:

قُلْ لِمَنْدٍ وَتَرْتَبِهَا قَبْلَ شَحْطِ (١) التَّرْتِي غَدَاً إِنْ تَجُودِي فَظَالِمًا بِتْ لَيْلِي مُشْتَبِداً أَنْتِ فِي وَدِّ يَتْنَا خَسِيرٌ مَا عِنْدُنَا يَدَا حِينَ تَسْدِلُ مُشْتَقَرًّا حَالَكِ اللَّوْنِ أَسْوَدَا قَالَ: أَوْ تَحْنُ شَيْئاً؟ قُلْتُ تَنْقَرُ (١) وَعَسَى أَنْ أَصْنَعَ شَيْئاً وَانْدَفَعْتُ فَنَنْتِيهِ، فَصَاحُوا وَصَاحُوا وَقَالُوا: أَحْسَنْتُ فَاتْلُكِ اللَّهُ، قُلْتُ فَأَمْسِكِي عَلَى صَوْتِ كُنَا، فَأَمْسَكُوهُ فَنَنْتِيهِ، فَازْدَادُوا عَجَباً وَصَاحُوا، فَاتْرَكْتُ وَاحِداً مِنْهُمْ إِلَّا غَنِيَّتَهُ مِنْ غَنَائِهِ أَصَوَاتاً قَدْ تَحْيَرْتَهَا، فَصَاحُوا حَتَّى عَلَتْ أَصَوَاتُهُمْ وَهَزَفُوا بِ (٢) لَأَنْتِ أَحْسَنُ بِأَدَاءِ غَنَائِنَا عَنَّا مِنَّا، قُلْتُ فَأَمْسَكُوا عَلَى وَلَا تَصْخَرُوا حَتَّى تَسْمَعُوا مِنْ غَنَائِي، فَأَمْسَكُوا عَلَى فَنَنْتِيهِ صَوْتاً وَآخَرُ فَوَثِرُوا إِلَيَّ وَقَالُوا غَلَفَ بِاللَّهِ إِنَّكَ لَكِ لَصِيْبَةٌ وَأَسْمَا وَذَكَرَا، وَإِنَّ لَكَ فِيهَا هِنَا لِسَهْماً عَظِيماً، فَمِنْ أَنْتِ؟ قُلْتُ مَعْبِدٌ، قَبِلُوا رَأْسِي وَقَالُوا: لَقَقَّتْ عَلَيْنَا وَكُنَّا تَهَانُونَ بِكَ وَلَا نُنَدُكَ شَيْئاً وَأَنْتِ أَنْتِ، فَأَقَمْتُ عِنْدَهُمْ شَهراً أَخَذَ مِنْهُمْ وَيَأْخُذُونَ مِنِّي

١ الشحط البعد ٢ تنظر تأن ٣ حرف به مدح حتى جوز التدر في التنا والاطراء

«١» الناس طرفة أمر الليل اذا انحطت بنوء الصباح

مات أبي وهو في عسكر الوليد بن يزيد وأنا معه ، فنظرت حين
أخرج نفسه إلى سَلَامَةِ الْقَسْرِ جارية يزيد بن عبد الملك ،
وقد أحضر الناس عنه ينظرون إليها وهي آخذة بعمود السرير ،
وهي تبكي أبي وتقول

قد لَعَنَ بَيْتُ لِي كَأَخِي الدَّاءَ الْوَجِيعَ
وَحَيُّ الْهَمِّ مَيِّتٌ بَاتَ أَدْنَى مِنْ ضَجِيعِي
كَلِمَا أَبْصَرْتُ رَيْباً غَالِياً فَاصْنَتْ دُمُوعِي
قَدْ خَلَا مِنْ سَيْدِكَ نَ لَنَا غَيْرُ مُضْضِعِ
لَا تَلْتَفَتْنَا إِنْ خَضَعْنَا أَوْ هَمَّ مَنَا بِخُشُوعِ

قال كردم ، وكان يزيد أمر أبي أن يعلبها هذا الصوت فعلها إياه
فدبت به يومئذ ، ولقد رأيت الوليد بن يزيد والْتَفَرَّ أخاه
مُتَجَرِّدِينَ فِي قَيْصِينَ وَرِدَامِينَ بِمِشْيَانٍ بَيْنَ يَدَيْ سِرِّهِ حَتَّى أَخْرَجَ
مِنْ دَارِ الْوَلِيدِ لَانَهُ تَوَلَّى أَمْرَهُ وَأَخْرَجَهُ مِنْ دَارِهِ إِلَى مَوْضِعِ قَبْرِهِ .
غفر الله له ، وجعل الحسنى جزاءه

كان معبد رعيانة الغناء في دولة بني أمية ، وكان من أخص
نعمان أمير المؤمنين الوليد بن يزيد ، وفي داره بدمشق مات
وأخرج ، وأمير المؤمنين وأخوه ميثيان بين سريره

ولقد اشتاق الوليد إليه يوماً ، فوجه البريد إلى المدينة فأق
به ، وأمر الوليد بركة قد ميته له فمكث ماء وَرَدَ ، خلط
بمسك وزعفران ، ما لي بمعد فأمر به فأجلس والبركة بينهما ،
وبينهما ستر قد أرخى ، قال له : غثي يا معبد

لَهْفِي عَلَى فِتْنَةِ ذَلِّ الزَّمَانِ لِمِ
فَا أَصَابَهُمْ إِلَّا بِمَا شَاوَا
ما زال يمدو عليهم رَيْبٌ دَهْرُهُمْ

حَتَّى تَقَاتَوْا وَزَيَّبَ الْهَرَمُ عَدَامَ
أَبِي فِرَاقَهُمْ عَيْنِي وَأَرْثَهَا
إِنْ التَّفَرُّقُ لِلْأَجَابِ بَكَاةُ

فغناه إياه . فرفع الوليد الست ونزع مُلَابَةً مُطَبَّةً
كانت عليه وقدف نفسه في تلك البركة ففاض فيها ثم خرج ،
فاستقبله الجوارى بلباب غير الثياب الأولى ثم شرب وسقى
معبد ثم قال غثي يا معبد

يَا رَيْبُ مَالِكَ لَا تَحْيِبْ مُتَيْبَا
قَدْ عَاجَ نَحْوُكَ زَانِرَا وَمُسْتَلَا
جَادَنكَ كُلَّ سَحَابَةٍ هَطَّالَةٍ
حَتَّى تَرَى عَنْ زَهْرَةٍ مُنْبَسَا
لَوْ كُنْتُ تَدْرِي مِنْ دَعَاكَ أَجَبَتِ
وَبَكَيْتِ مِنْ حُرْقِي عَلَيْهِ أَذْنِ دَمَا

فغناه فقال له بخمة عشر ألف دينار فضيها بين يديه ثم
قال انصرف إلى أمك واكتم ما رأيت .
ولقد عاش معبد حتى كبر واقطع صوته وأدركته الوفاة
في دار الوليد بن يزيد بدمشق ، وفي هذا يحدثنا ابنه كردم
فيقول .



السلم الموسيقي

السلم الثاني

العربية ؟ بالطبع لا . وإلا فأين أصواتها وضروبها المذكورة في الاغانى . والتي كان يشق لها الحلقاء الجيوب والتي كانت تصنف بوعى المشاق . وتسلمهم الروح والحياة ؟ وهل هى مبنية على السلم الفيناغورى ؟ أو على نظريات الفارابى على الأقل ؟ ذلك ما أشك فيه كثيراً .

والتاريخ القريب يروى لنا كيف أن المرحوم عبده الحامولى ، لم يجد فى مصر موسيقى تروى غلته ولا تنفث ترضى روحه العظيمة الموهوبة . فاضطر أن يجعلها جميعاً من الاسنانة . أى أنه أحضر لنا غناء وألحاناً ومقامات وقطعاً موسيقية . وبالطبع ليس يطالبه إنسان بأن يجلب معه العلم والنسب والرياضة .

وقنا نعرف تلك القطع فسخرناها من ناحيتها التأليفية والتلحينية . وليس أسهل على القارىء من مقارنة يشرو صبا عثمان بك ، كما هو وارد فى النسخ التركية بما يمزجه أكبر غزفينا منه لكى يشعر بالشبه والاسامة .

ثم أضفنا إلى التشويه فى الألحان ، تشويهاً فى المقامات فبعض النغمت وجدناها جافة فى آذاننا وغير خنونة - كما يقولون - وبعضها ألحاناً طراوة طبعنا فى الجليل الماضى . واستهانتنا بكل شئ ، وعدم وجود أية دقة علمية لدينا ، إلى تحويره فى غير خجل تخففتنا السيكاء والعراق وجوابهما وادعينا أنهما عالمان ، لا يوافقان طبيعة أصواتنا ؛ وعصدي طبيعة الأصوات واحدة فى كل العالم . وثبت للقارىء صدق قولى ، أننا بعد أن تركنا خلقنا تقائنا نغمت

بجلس نادر المثال ، جمع بعض كبار الهواة الذاتى الصيت ، وبعض العالدين من أوروبا بعد دراسة عظيمة للموسيقى . سمعنا فيه من العرف ما أدهش وأعجب ، ومن الطرب ما قن وأخذ . واتحد الحديث ككل مرة . إلى السلم المتحير ، وإذا بهم ، كدأ بهم ، يختلفون الاختلاف الأزل الذى لن ينتهى ، وقال منهم من قال بالسلم المعتدل ، ذى الأربعة والمشرين رباعاً متساوية الأبعاد ، المائل للسلم الأوروبى المقرب (Echelle Temperée)

وقال قائل إن الخلاف قد انتهى على كل : البردات ، إلا بردات ، السيكاه ، والعراق وأجوبتهما ، التى يخفضها بعضهم قليلاً أو كثيراً ، ويرفعها بعضهم قليلاً أو كثيراً وتذرت كتاب النسب الموسيقية على القواعد الرياضية فضحكت . وتذكرت المناقشات الزنطية والندو عدى ، غزرت . وتذرت إغارة الموسيقى الغربية على الشرقية ، وفساد الروح المصرية الناشئة بسبب ذلك فأسفت .

نحن نتناقص فى ريع المقام ، ولا نكاد نصل إلى غاية . الموسيقى الغربية تحرف الشرقية حرفاً عتيقاً قاتلاً . وإصانة واحدة إلى الراديو ، ثبت للقارىء صدق ما أقول .

والآن ما هى هذه الموسيقى المصرية ؟ أى الموسيقى

لدينا — من الوجهة العلمية مع الأسف في الحق إلا آراء متضاربة مضطربة متنافرة مشوشة في نفسها ومزججة للقارئ والهاوى والمخترق

كما ليس لدينا من الوجهة العملية — وهو أمر مخجل — سوى « شيء » يأتى في تلك المقامات المسموعة ويتجمع في تلك الأصوات المضيئة للرجولة والوطنية .

وأحد علماء الأجانب يقول لنا في المؤتمر ، بعد إذ لم يجد لنا سلباً موسيقياً : إنشوا عن سلبكم في أغانيكم واضبطوا نسب من الاسطوانات . وهو قول جارح .

المقامات المسكنية تركية في أصلها يجمعها كلها السلم التركي والكتب التي تبحث ذلك السلم كثيرة جداً وأخصها السفر العظيم الذي كتبه الأستاذ رؤوف يكتابك في دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية

والسلم العربي كاتين عاسبق هو التركي مشوهاً ومسخواً . فان شئنا الرجوع الى الحق وان شئنا موسيقى عيظمة راقية لها أسس مضبوطة ومدروسة علياً وجب علينا اقتباس تلك الموسيقى لأنفسنا لأنها هي نفس المصرية جسماً ولحاً ودماً وتمتاز عليها بالذقة وعدم التشوه .

ونحن قد أغرنا عليها في الماضي مرات ومرات ولا تزال نغير مع الافساد .

وأنا فقط أرجو الاغارة ولكن مع الأمانة وحفظ الشيء على أصوله وعسانا نخلص في القريب العاجل من الجدل حول السيكالكسيحة والعراق المريض والمناقشة في مقادير الربيع تون المزعجة .

عبد العزيز توفيق

ناظر مدرسة سنورس الابتدائية

الموسيقى : نشرنا هذا المقال علماً بحجرة النشر ولأن كثيرين

الكردى والبه نكار . والمجازكار كرى ، وغيناها مثل الإتراك تماماً ، مع أنها فئات تركية صميعة . ولا تنس أن الفتى المصرى لم يكن خالياً من الفرض فيما كان يديه في غناؤه من اللبونة ، وهو استدرار رضاه الجمهور وإشباع شهواتهم . وكانت نتيجة ذلك كله أن فسدت آذانتا وحناجرنا واعتل ذوقنا ، فأصبحنا لانستطيع إلا فئاتنا المسموعة ، المفسدة للخلق الذاهبة بالرجولة .

أين السلم المصرى بعد كل هذا ؟ ما مركزه بين سلم الموسيقى في العالم ؟ وما قيمته العلمية ؟ وما مقدار ضبطه ؟ وهل هو يصلح أن يكون أساساً لنهضتنا الموسيقية المباركة ! الجواب على كل ذلك بالنفى .

لست أعرف أنا قد وصلنا بعد على الأقل إلى حد الثبات في أمر النسب بين درجات السلم الاساسية 11 ولست أعلم إلا أن بعض المشتغلين بتعليم المود قاموا ببعض أبحاث ، كتاب النسب الموسيقية هو أحد ثمراتها المدهشة ، وقام غيرهم بعد ذلك يبحث قد يكون جديداً وقد يكون مضبوطاً وقد لا يكون . فلم يصل إلى على حتى اليوم أن هيئة من الهيئات وأخصها الهيئة التي يرأسها الأستاذ الكبير رضا بك — قد بحثت بعض تلك الآراء وأدلت برأى فيها ، والناس حيارى يتخبطون ويناقشون ويتجادلون ولا يصلون إلى ثمرة . ثم هم يضطربون ثم يمدرون إذا هرصوا إلى الموسيقى الغربية يستمعونها ويدرسونها ويفهمونها ويصلون إلى نتيجة طيبة منها . ولا عجب إذن أن يعزف أغلبنا الموسيقى الشرقية معتبراً بردات السلم الافرنجى أساساً وفضيف إلى ذلك أن يشوه السيكال قليلاً ويمسح العراق بعض الشيء ويخجل إليه بعد ذلك أنه يعزف الموسيقى الشرقية المصرية « الأصل » من العجيب أن ندعى أن لدينا سلباً موسيقياً وليس

لا يزال يشغلهم هذا الأمر الخطير ، أمر السلم الموسيقى .
وتصوراً للرأى في هذا الأمر تقدم الموسيقى بالقول بأن
بحوثاً علمية دقيقة أجريت في هذا الصدد في أثناء انعقاد مؤتمر
الموسيقى العربية عام ١٩٣٢ إذ خصص السلم لجنة خاصة من
لجانها السبع . وقد أثبتت في بحوثها بالأرقام العددية (الأربع
والعشرين ربما المساوية) التي نسميها « بالسلم المتعدل » . كما
اتضح أن هناك فرقاً كبيراً في أبعاد السلم الطبيعي بين الممالك الشرقية
التي مثلت في المؤتمر . ونضرب مثلاً واحداً « بدرجة السيكاه » فقد
كانت السيكاه المصرية عالية بالنسبة للأتراك وواطية بالنسبة
لفرق شمال افريقية (تونس والجزائر ومراكش) وما ذلك إلا
لأن مرجعها الآن والآن والتواتر والأقليم .
ولذلك أصبح من المقرر عدم إمكان توحيد السلم الطبيعي

ووجوب الأخذ بالسلم المتعدل وهو السلم المقسم إلى أربع
مساوية . ومن حسن الحظ أن السلم المتعدل لا يختلف كثيراً
عن السلم المستعمل في مصر . وإذا قد كاد الرأى يتفق بين
الجميع على الأخذ بهذا السلم المتعدل نظراً لما فيه من ضبط
وما يقرب عليه من مزاي . وإذا كان لم يصل إلى علم الكاتب
الفاضل وجه الصواب في هذا فالموسيقى تحيل حضرة وحضرات
المهتمين بتقريب إبحاث هذا الموضوع إلى قرار لجنة السلم الموسيقى
في المؤتمر وإلى المقال القيم الذي كتبه في هذا الموضوع حضرة
صاحب العزة مصطفى رضا بك بالمدد الثاني من هذه المجلة تحت
عنوان « حول السلم الموسيقى الطبيعي والسلم المتعدل » وسواصل
البحث في هذا الموضوع لأهمية في الأعداد المقبلة .



العشاء

وحده
يسقط
أن يبيعك

مهازل الراديو

له في مجلس
لك دائماً



سفينة الملك، رسالة الأديوار لحضر ابن عبد الله سنة ٩٨١ . وصف مصر جزء ١٤ صفحة ١٥ لفيكتور . المذكرة المقدمة من الدكتور محمد سالم الدمشقي المؤتمر الموسيقي ملف رقم ٤٧٨ بالتفتيش الموسيقي

س ٢ المهد قرر في مذكرته للتوثر ... أن يكون الحجاز في المقعد الرابع من لحن البكاء في المهيوط فقط وليس في الصعود كما ذكرته . فما سبب هذا الاختلاف ؟

ج ٢ استعرضت لجان المؤتمر ألحان الأمم المختلفة كما هي موجودة الآن في بلادها . ومنها الألحان المقدمة من المهد عن مصر . ولم يبت المؤتمر في مصير هذه الألحان بعد ، بل تركها للجمع العلمي الموسيقي المقترح تكوينه من علماء الأمم الشرقية المختلفة ، وجميع هذه الألحان في مصر وسواها قد اعترافا شيء كثير من التغير ، ونحن نسلك فيما نكتب طريق الرجوع إلى القديم لاعتمادنا أنه الأقرب إلى حقيقة التكوين

والاستغناء عن الحساس في المهيوط له مثل في جميع الألحان الأفريقية الصغيرة الثنائية ، الميلوديك ، وليس من المستبعد أن يكون الأفرنج قد أخذوا ذلك عن العرب ، أو أن الدواعي التي دعت الرغبة إلى الاستغناء عن الحساس في المهيوط دون الصعود هي نفس الأسباب التي قد تكون

أحالت على مجلة الموسيقى ماورد لها من حضرة . الهاوي الغيور احمد مختار افندي من الاسكندرية . وهي أسئلة طريفة تتعلق بما كتبه من البحوث الفنية في المقامات في العدد الأول والثاني من هذه المجلة . ولاني أشكر له عنايته وأحد له غيرته على الحقائق وألخص أسئلته ، جيباً عليها فيما يأتي :

س ١ لماذا نقلت نغمة البكاء من موضعها القديم ولم تنقل معها باقي النغاث : الدوكاه ، السيكااه ، الجهاركااه الخ ... ؟

ج ١ نقل النغاث كلها بترتيبها ياتزم أحد أمرين : إما مهيوط طبقة الألحان القديمة التي كانت معروفة قبل عملية النقل وهذا يتناقى مع ما كانت تسير عليه العرب من معرفتهم للألحان موقعة على الموسيقىات . الآلات ، أو تغيير أسماء درجات الألحان لاستبقاتها في طبقاتها وبعبارة أخرى تصبح الألحان مصورة والعرب لم يكن عندهم تصوير للألحان

وناهيك بأن تغيير وضع نغمة واحدة لليب الذي ذكرناه معقول أكثر من تغيير أماكن جميع النغاث ، وفيه محافظة وبقاء للقديم على قدمه ، وهذا هو ما حدث فعلا ، وهو الحقيقة الواقعة ؛ وذكرنا له هو تحصيل حاصل . والمراجع هي :

ومعنى هذا أن جنس الحجاز يتكون من دوكة. سيكاه
حجاز. نوي

وهذا اللحن يعادله من الأجناس القديمة الجنس المعبر
عن إيقاعه (١. ٢. ٣. ٤. ٥. ٦. ٧. ٨. ٩. ١٠) عند العرب القدماء
وتفسيره: مطلق الم. مجنب الم. بنصر. خنصر الم.
أو مطلق المثلث. وأبعاده النسبة لطول الوتر هي:

بالكسور الاعتيادية $\frac{3}{4} + \frac{74}{89} = \frac{59.49}{78.57} = 0.757$

١٠٩٠ ر.، ٧٩٠١ ر.، ٧٥٠٠ ر. بالكسور العشرية

٤٠٠ ، ١٧٠ ، ١٨٠ بالقواصل

١٨٠٠ : ٤٠٨ : ٤٩٨ بالسنت

وأما الحجاز المستعمل في عصرنا هذا المحتوى على
بعد يعادل ما يقرب من ٦٠ البعد الكامل فهو حديث
العهد وليس له أصل في المؤلفات القديمة

س * (١) مسافة ٤ * البعد الكامل وهل هي موجودة في السلم الشرقي ؟

(ب) أما كان الأجدر أن تميز المسافات بنسبها الرياضية بدل تمييزها بالكسور $\frac{3}{4}$ ، $\frac{5}{6}$ ، $\frac{7}{8}$ الخ؟

ج ٥٠ ما تقدم في إجابة السؤال الرابع ترى أن
مسألة ٥/ البعد الكامل موجودة في الألحان العربية وإن
مسألة ٦/ البعد الكامل حديثة العهد ونستدل على ذلك
أيضاً بالبعد ٨/ الذي ورد في كثير من الحان ابن سينا فهو
أقرب بعد لمسألة ٥/ البعد الكامل ولم يرد عند القدماء
بعد أكبر من هذين البعدين بين قسمتين متساويتين إلا في
الحان المؤلف المنشور الذي يرجع إلى ما قبل التاريخ وعلامة
على ما ذكرناه فقد أحصى إدلسون في مجلة جمعية الموسيقى

الدولة الألمانية - (Sammelbadne de internationalen muzik-gesellschafts)

س ، الحجاز ذو الأبعاد $\frac{1}{2}$ ، $\frac{3}{4}$ ، $\frac{5}{4}$ من الأبعاد الكاملة وهل له وجود؟

ج : الأصل في الحجاز هو الياني وتبديل فيه الجهاركة بالحجاز وأما إذا استبدلتنا أكثر من درجة أساسية واحدة وجب تمييز اللحن فان استبدلتنا السيكاه بالكرد وجب أن يسمى حجاز كرد ، ونظراً لأن هذا الأخير أطرب فقد شاع استعماله بين المعاصرين حتى غطي على الحجاز القديم. وإليك نص ما يقوله مشقة في الرسالة الشهاية عن لحن الحجاز من الفصل الخامس في الإلحان التي يكون قرارها على النوكاه (الخامس والعشرون لحن الحجاز ، وهو إظهار النوى ثم حجاز ثم سيبكاه ، دوگاه ، وهذا اللحن يستبدل فيه ربح المهاركة بربح الحجاز)

في أغلب المؤلفات من هذا الفن حتى أن بعضهم يعتبرها أساسية فيه - راجع بشرو يكاه عثمان بك وخلافه . وراجع أيضاً الفن المقدم من البارون إيرلنجر ومن المصنف في كل منهما ذكر للحجاز وإن اختلفا في وضعها .

س ٧ - الاختلاف الوارد في وضع الفواصل بين تحليل المهد وما ذكرته

جواب ٧ - إن ما كتبه هو تكوين للفن ، والتزمت فيه الرجوع إلى الطرق القديمة . وأما ما ذكره المهد فهو تحليل للفن . وقد ذكرت آنفاً كل إنسان حر فيها يعبر به في التحليل ما دام تعبيرة لا يخرج عن النغبات التي يشملها الفن .

محمد محمود حافظ

في الجزء ١٥ من المجلد الاول من اكتوبر لديسمبر سنة ١٩١٣ الأملحان الموجودة في سوريا في هذا العصر وتشمل بعد ٤٠٠ الطليني «التون» فيما يأتي :

التاوند : بين الحصار والادوج

العشاق : بين البوسليك والتوي

الصبا : بين الشهاز وجواب السيكاه

الحجازكار : بين الزركلاه والسيكاه

و بين الحصار والادوج

الرمل : بين السيكاه والحجاز

البوسليك : بين الحصار والادوج

المراق : بين الكردي ونم حجاز

وقد سجل إدلسون اسطوانات كثيرة من هذه الأملحان

بما فيها البعد المذكور

(ب) أما التمييز عن الابداد باجزاء «التون» فذلك لسهولة الفهم لأن النسب الرياضية تحتاج إلى تحويل لفهمها كما أن بها فروقاً بسيطة تحتاج إلى إيضاح ليس له دخل في ما نكتبه في بحثنا الخاص بالمقامات وأطن القاريه يشعر معي بعد استعراض النسب التي أوردتها في إجابة السؤال الرابع بأن التمييز عن الابداد الموسيقية بأجزاء من البعد الكامل أسهل بكثير وأقرب إلى الفهم

س ٦ - حول تحليل المنفور له روفو يكتا بك وعدم

ذكره للحجاز في فن السيكاه .

ج ٦ - المرحوم روفو بك لم يأخذ برأى القائلين بوجود حساس الفن . وليس في هذا خطأ ما باعتبار الفن يمر بالدرجات الأساسية ، ولهذا استحق أن يحتفظ للفن باسم المقام نفسه . ولكن نعمة الحجاز موجودة



القصة الموسيقي



بقلم الكاتب الكبير الأستاذ إبراهيم رمزي

كأنما نادته فهو يلبي نداها ، ويسألها فيما تريد . يقف
ينظر إليها حتى تكلم ثم يرد الجواب بأشمل مما يتطلبه
السؤال ، لأنه وإن كان قد جمع الحروف عن تلك الشفاه
بنظره دون أذنه ، فانما يرد على العاطفة ، التي أوجبت
القول ، وصورت الكلام ، لأعلى الكلام نفسه .

كأن « إنا » طفلة في السابعة يوم عرفها في بيت
أمها . وكان يتفون في مفتاح كهولته ، فنشأت بين يديه
نشأة الوليد بين أبويه . ونمت بينهما محبة كانت بعض
فضل الله عليها وعليه ، فشارك الدنيا فيما أرادت الفتاة
من النشأة في النعمة . كان يندى روحها بأطيب ماشاءات
الطبيعة أن تجود على يديه من الألحان ، فتفتح نفسها كما
تفتح آكام الزهر في نور الشمس الدقي ، وتضج ثمرة
شيتاً فشيئاً وتخلو . ويبقى أريجها ، فتهاث على مسطح
جمالها المتسامي ، أبناء الأجداد ، الذين كانوا يفتنون مع
آبائهم ذلك الندى الكريم . ويبارون في نيل عطفها
وإقبالها .

كان يتفون يتمتع برعاية سيدة من أشراف
الامبراطورية العنساوية . يزورها الفنان كل يوم ويقضي
سهرة في نديتها الحافل ببلية القوم ، يتمتعهم بموسيقاه ،
وأدبه العزيز . ولم لا يتمتعونه بشيء لأنه كان قد أصيب
في تلك الأيام بقر في أذنه وصمم ، فما كان يستطيع
أن يشترك معهم فيها به يسمرون ، وما كان له منهم ، إلا
الإشارة المتعصبة . أو النظرة المروعة ، تقاديا من إزعاج
السامر بصائح القول في الحديث معه .

ولكنه كان لفرط امتنانه للكونتس ، وابتها « إنا »
قد تعلق بهما عقله وقلبه معاً ، حتى أصبح يعرف مايجول
في فؤاده من التساع عيونهما . ويفهم دقائق مقاصدها
من امتزاز شفاههما . ولذلك ماكانتا تكلانه إلا بالصوت
المادى أو دونه بنير ماتعمل ولا جهد .

كان قلبه كأبرة المناطيس فما إن تستمر إحداها
رغبة في الحديث معه ، وتود أن تسترعه لها ، حتى تراه
قد شرع على البد جفته ، وأقبل عليها من حيث يكون

وجهه ، وغارت عيناه ، يسير كأنه قطعة من حادكة الليل تحترق القدير ، لا يتبين الناظر منه ، إلا ورققات يحملها في يده . دخل وقصد إلى المعزف متحسناً لامتيتاً حتى إذا وجده . جلس وقحه ووضع ورقاته على حامله ثم أخذ يبق في ذلك البيت ، آخر ما عرف من نفم الموسيقى ، ولعله كان أبلغها وأرهاها ، والأم تراقبه ولا تكلم .

ذكر « إما » في الجزء الأول من مقطوعته (*Allegro*) طفلة كشعاع النور يوم عرفها ، وديعة رقيقة ، تبسم للدنيا وتضحك ، وتفرح في الحياة وتلعب . وذكرها كأعباً تملأ الدنيا بهجة وموسيقى ، وسعادة ، وذكرها عناء كاملة الخلق ، يتأف الكرام عليها ، مفرمين مدلهين ، وذكرها في الجزء الثاني (*Andante*) تستند لعرسها الخفى ، والملائكة ترعاها ، وتحف بها لمرس آخر في السماء .

وقد صورها في المقدمة (*Adagio*) في فراش الموت . وقد اجتمع الأهل والأوفياء ، يساقطون حر الدمع على ذلك الجمال الراحل ، ويودعونها بحرى الحسرات والزفرات . فاذا الأم تشفق وتبكي ، وتقصيت . فيما جلها بلحن الملاء الأعلى متهاقاً على مرقد الفتاة ، تهافت الحائم على أفانها ينشدون نشيد السلام ، ويحملونها على أجنحة من ذهب ونور . في حفرة أشرق النغم يبريقها إلى ملكوت السموات العلى . كأنما هم يزفونها إلى عرس معدود بين عزف الملائكة وألحان الولدان .

* *

عرف ذلك ثم نهض ، وانحنى للأرم إذ أدرك وجودها ثم خرج . وهكذا عزاها يتهوف .

فأكرم ما عسى . وما أخذ ما وصى ٢

هكذا ظلت تلك الفتاة بهجة للعين ، ومتمة للقلب ، عزاء للأرم في ترملها ، وسعادة ليتهاوف في وحدته : وفنة لجنس كمال الانوثة في جمالها ، ووداعة الخلق في كالمها ، زهرة الشباب ، وزين الحياة النسائية ، حتى أصبحوا ذات يوم وإذا بها مريضة . وأصبحوا ذات يوم وإذا هي في الأموات .

يالها من لجة للأرم وشقوة ، يالها من رمية مفسدة لقلب يتهوف ، يالها من حزن وظلة تملك كل قلب ، حتى لم يعد يعرف المحزون له طريقاً ، ولا يرى زميله في الحزاني ، فخرج يتهوف هائماً في الدنيا إلى حيث لا يعرف له مقر . ذهب يذرف دمعته ، حيث يسكن البعيرى ، ويلمع الشاعر في خلوة من الدنيا . ونجوة من الحياة ، والناس في عجب يتسألون أين يتهوف ؟ لماذا ياتكران الجميل ، أين الصديق ، والآب الرفيق ؟ لماذا هجر المنزل ، قبل أن يعزى الأم . ولو كتمرية الغرباء ؟ كيف هجر مزارها ، في هذه الأيام السوداء ، التي تحتاج فيها إلى من يمسك يدها لئلا تسقط وتموت ، إلى دمة من صديق تفصل زاوية من زوايا الجرح الأنجل ليتالك لغده ، أين الوفاء : أين الأدب ، أين الحق الحسين في التعزية ، وإن كان دونها الموت ، وسكون الأمانة . لم يعرف أحد مكانه . ولم يسمع عنه خبراً .

وفيا الأم ذات يوم جالسة ، يحلها سواد الحزن في قسوته ، ورعاة الموت في جلايهم السوداء ، يلقون عليها مطارف من سحم أغبر ، فوق مطارف ، ويحبجون رجوع الضوء عن العين والقلب ، وقد قام البانو الذي كانت تمزف عليه « إما » متشعاً بتلك المطارف أخرس ، وأصم ، كأنما هو القبر الخفيء في أحشاء الصخور الكريمة رؤى يتهوف يدخل البهو . وقد اسود دمه ، واستطال

المأمون واسحق الموصلي



حرامى !

قيل لطريف : لماذا يؤلف الموسيقىار ...
أحسائه جميعها بالليل ؟ فقال : حيث تكثر
السرقات ، ويؤمن السر !!

صفافة

دعا أحد الأغنياء الموسيقىار ليزت ليتنقى
معه ، وما فرغا من الطعام حتى ألح الغنى
على الموسيقىار أن يعزف ، فقص ليزت على
كره منه ، إلى الياو وعزف سلبا موسيقيا
صموذاً وهبوطاً ، ثم أقبل الياو وقام وهو
يقول : لقد ذهبت ثمن غذائى .

ليتك الميت

زار ابن أخى الموسيقىار مايرير ، الموسيقىار روسيفى
ليسمعه مارشاً أعدّه ليعزفه فى حفلة تأبين عمه « مايرير »
فسمع روسيفى اللحن . والتفت لصاحبه يقول : ما كان أبدع
من أن تكون أنت الميت وأن عمك هو الذى يؤلف فى
موتك لحناً يتدبك به

أخو الرشيد والحشوى

كان ابراهيم بن المهدي - أخو الرشيد - عاملاً عالمياً
بأيام الناس ، شاعراً يصوغ فيجيد ، موسيقياً من الطراز
الأول . حدث ابن أخيه المأمون قتال : بينا أنا مع أريك
برمأ بطريق مكة إذ نخلت عن الرقعة وانقردت وحدى

قال اسحق بن ابراهيم الموصلي : لما
أضئت الخلافة إلى المأمون ، أقام عشرين
شهرأ لم يسمع حرفأ من الفناء ، ثم واطب
على السماع ، وسأل عنى بجرخى عنده بعض
من حدى ، فقال : ذلك رجل يتبه على .
الخلافة . فأمسك المأمون عن ذكرى وجفانى
كل من كان يصلنى لما ظهر من سوء رأيه
فى ، فأضربى ذلك . حتى جادى عشرين
يوما فقال : أتأذن لى اليوم فى ذكرى ،
فانى اليوم عنده ، فقلت : لا ، ولكن غنّه
بهذا الشعر فانه سيغمته على أن يسألك من
أين هذا ؟ فيفتح لك ماتريد ، ويكون الجواب
أسهل عليك من الابتداء .

فغنى عشرين ، فلما استقر به مجلس المأمون غنّاه الشعر
الذى أمرت به وهو :

يا مشرع المار قد مددت مسالك

أما إليك سبيل غير مسدود

لحائم حار حتى لاجية له

مشرد عن طريق المله مطرود

فلما سمعه المأمون ، قال : ويك لمن هذا ؟ قال :

ياسيدى لعبد من عبيدك جفوتيه واطرحته ، قال : اسحق ؟

قال نعم . قال ليحضر الساعة ، لجادى الرسول فصرت

إليه ، فلما دخلت قال : اذن ، فدنوت فرفع يديه ، فأنحيت

فاحتضنى بهما وأظهر من إكرامى وبرى ما لو أظهره لى

صديق مواس لسرى .

فاذا هو قد تلقاني وأنا عدل الرشيد فلما رآني قال :
متن والله .. قيل له : أقول هذا لأخى أمير المؤمنين ؟
قال : إني لعمر الله ، لقد غتاني وأهدى إليّ أضواءً وتمراً ،
فأمرت له بصيلة وكسوة ، وأمر له الرشيد بكسوة أيضاً

أنت سعيد

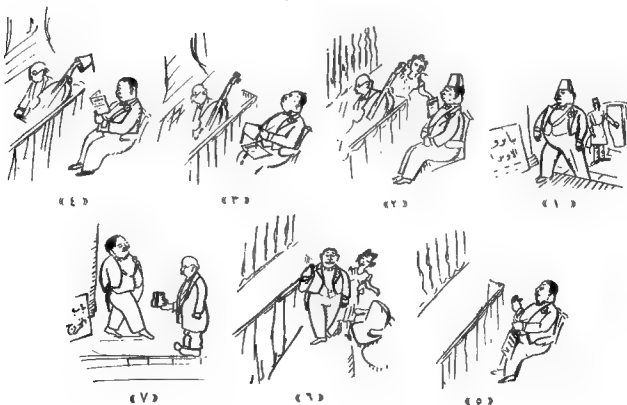
كان أحد المغنين الموهبة في فينا يعزف على آلة الفيلونسل ،
فاجتمع مرة بالموسيقار برامس في حفل خاص وشرعا
يعزفان معاً ، فجعل برامس يعزف على البيانو بقوة أحالت
عازف الفيلونسل عدماً فقال له : يا صديقي ، إن قوتك في
العزف على البيانو حالك بيني وبين سماع عزفي . فقال له
برامس : أبشر يا صاحبي فأنت سعيد .

وعطشت وجعلت أطلب الرقة فأنتيت إلى بئر فاذا حبشي
ناثم عندها فقلت له : يا ناثم قم فاسقني ، فقال : إن كنت
عطشان فأزول واستق لنفسك ، فخطر بيالي صوت وترنمت به وهو
كففتاني إن مت في درع أروى

واستتراني من بئر عروة .
فلما سمع نشيط مسروراً وقال : والله هذه بئر عروة ،
فعببت يا أمير المؤمنين ليسا خطر بيالي في هذا الموضع ،
ثم قال : أسقيك على أن تغني ؟ فقلت : نعم فلم أزل
أغنيه وهو يجذب الجبل حتى سقاني وأزوى دابتي ، ثم قال :
أذلك على موضع الصكر على أن تغني ؟ قلت : نعم ، فلم
يزل يبدو بين يدي وأنا أغنيه حتى أشرقا على المسكر فانصرفت
وأنتيت الرشيد فحدثته بذلك فضحك ، ثم رجعنا من حبشنا

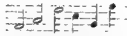
فكاهة مصورة

في دار الأوبرا





عبارة عن خط رأسي . يرسم إما إلى يمين الرأس متجهاً إلى أعلى ، إذا كانت العلامة واقعة أسفل الخط الثالث من المدرج الموسيقي ، أو إلى يسار الرأس متجهاً إلى أسفل إذا كانت العلامة واقعة أعلى الخط المذكور كما في شكل ٢٠ .



شكل ٢٠ .

وفي حالة وقوع العلامة على الخط الثالث من المدرج يصح رسم شرطة الذيل إلى يسار الرأس . متجهة إلى أسفل ، أو إلى يمينها ، متجهة إلى أعلى كما في شكل ٢١ .



شكل ٢١ .

وتوجد علامات أخرى يضاف إلى شرطة ذيلها أسنان « كروش » فيها ذات السن الواحدة ، وذات السنين ، وذات الثلاث الأسنان أو أكثر . وترسم الأسنان على نهاية الذيل ، ودائماً من الجهة اليمنى منه كما في الشكل ٢٢ .



شكل ٢٢ .

وتسمى العلامات الموسيقية بأنهاء تدل : إما على

مبادئ الموسيقى النظرية

الدروس الرابع

العلامات الموسيقية وأشكالها

ليست جميع العلامات الموسيقية ذات شكل واحد ، بل تتمدد صورها ، وتختلف أشكالها ، تبعاً لاختلاف قيمتها الزمنية ، وهي مدة مكث الصوت الذي هو مدلولها أسماء العلامات الموسيقية بالنسبة لمدلولها الزمنية

تتمدد أسماء العلامات الموسيقية تبعاً لتمدّد صورها ، فالعلامة التي يكون زمنها أكبر ما يمكن تسمى « علامة الزمن الكامل » ويرمز لها بشكل مستدير تقريباً ، ولذلك تسمى « المستديرة » أو « الروند » وترسم كما في شكل ١٠ .

شكل ١٠ .

وكل علامة من العلامات الموسيقية ، فيها عدا علامة الزمن الكامل ، تتركب من جزأين أساسيين : يسمى أولهما الرأس ، وثانيهما الذيل . والرأس هو الجزء المهم الذي تتوقف عليه تسمية العلامة ويرمز له بشكل يضاهي أيضاً « بلاش » أو « أسود » نوار . وذيل العلامة

الكامل « بلانش » . وعلامة نصف الزمن الكامل تساوى
ضعف علامة ربع الزمن الكامل « نوار » . وهكذا
يساوى زمن أى علامة من العلامات المتقدمة ضعف زمن
العلامة التالية لها .

ويمكن بيان ذلك فى الشكل الآتى شكل « ٥٥ » .

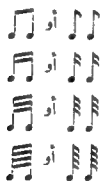
شكل « ٥٥ »



وهكذا

كتابة المسموعات منسوخة وكتابتها منسوخة

إذا تجاوزت عدة علامات من ذوات السن « كروش »
فانه يمكن كتابتها إما منفصلة بعضها عن بعض ، أو
متصلة بعضها ببعض بواسطة خط أو أكثر تبعاً
لعدد الأسنان « الكروش » المشتتة عليها تلك العلامات
شكل « ٥٦ »



شكل « ٥٦ »

وهكذا

ملولها الزمنى ، أو على أشكالها المتعددة . وإنما لتورد فيما على
جدولاً بأسماء هذه العلامات وأشكالها : —

١ — علامة الزمن الكامل وتسمى المستديرة « الروند »
وترسم هكذا :

٢ — علامة ١/٢ الزمن الكامل وتسمى البيضاء « بلانش »
وترسم هكذا :

٣ — علامة ١/٤ الزمن الكامل وتسمى السوداء « نوار »
وترسم هكذا :

٤ — علامة ١/٨ الزمن الكامل وتسمى ذات السن « كروش »
وترسم هكذا :

٥ — علامة ١/١٦ من الزمن الكامل وتسمى ذات السنين
« دويل كروش » وترسم هكذا :

٦ — علامة ١/٣٢ من الزمن الكامل وتسمى ذات الثلاث
الأسنان « ترييل كروش » وترسم هكذا :

٧ — علامة ١/٦٤ من الزمن الكامل وتسمى ذات الأربع
الأسنان « كوادريل كروش » وترسم هكذا :

وهكذا

أزمنة المسموعات الموسيقية تسمى زبنة مطلق

ليست أزمنة العلامات الموسيقية محدودة بزمن معين
بل هى مختلفة باختلاف حركة الاهوية المختلفة « سرعة
التوقيع » ولكنها ثابتة بنسبة بعضها لبعض .

فليس للانسان أن يقول إن علامة الزمن الكامل
« الروند » تساوى ، فى جميع الأحوال ، عدد كذا من
الثوانى ، إذ هذا الزمن متغير تبعاً للسرعة التى يجرى عليها
اللعن . ولذلك يقال ، فى الأزمنة ، إن علامة الزمن
الكامل « الروند » تساوى ضعف علامة نصف الزمن

ومن المهم أن يلاحظ أن علامات الزمن الكامل
« الروند » وكذلك علامات نصف الزمن الكامل « بلانش »
وأيضا علامات ربع الزمن الكامل « نوار » لا يجوز كتابتها
متصلة ، بل لابد من كتابتها منفصلة ، كل علامة منها على
حدة .



شكل ٩٠

والسكة التي تساوي في زمنها علامة ثمن الزمن الكامل

تسمى سكة الكروش « نصف زمه انتفى أو نصف

الزفرة » وترسم كما في شكل ٩٠٠



شكل ٩٠٠

والسكة التي تساوي في زمنها علامة جزء من ١٦ من

الزمن الكامل تسمى سكة دوبل كروش « ربع زمن

انتفى أو ربع زمن الزفرة » وترسم كما في شكل ٩١



شكل ٩١٠

وهكذا

وإذا ثبت فيما يلي بيانا لأشكال العلامات الموسيقية

وما يقابلها من السكات



شكل ٩٢٠

السكات الموسيقية

تطلق لفظة السكاتات الموسيقية على الاشارات التي
تستعمل للدلالة على المواقع التي يجب أن ينقطع فيها الصوت
وتكتب هذه السكاتات على صور مختلفة تبعاً لاختلاف
أزمنتها التي تقاس بأزمنة العلامات الموسيقية السابقة الذكر
فالسكة التي تساوي في زمنها علامة الزمن الكامل .

تسمى سكة الروند « الرامة أو الزفرة » وترسم شرطة قصيرة

تحت الخط الرابع من المدرج الموسيقي كما في شكل ٧٠



شكل ٧٠

والسكة التي تساوي في زمنها ، علامة نصف الزمن

الكامل تسمى سكة البلانش « نصف الرامة أو النقط »

وترسم شرطة قصيرة فوق الخط الثالث من المدرج الموسيقي

كما في شكل ٨٠



شكل ٨٠

والسكة التي تساوي في زمنها علامة ربع الزمن الكامل

تسمى سكة النوار « زمه انتفى أو الزفرة » وترسم كما في

شكل ٩٠

الالعاب الموسيقية

نشر تحت هذا العنوان ألباناً موسيقية ليس الغرض منها الأتيان بحركات متمشية مع الموسيقى بحسب ، ولكنها ترمي في معظم الأوقات إلى تنمية الشعور بالأدراك الموسيقي ، فضلاً عن أنها تكون وسيلة للحصول على معلومات موسيقية ، أو تثقيفاً بشكل - يجمع بين التسلية والاستفادة - . ولهذا الغرض أنزلها الواضح في تركيز المعلومات . كما أن لها مكانتها السامية في عالم التربية الموسيقية .

إعطاه إشارة باليد بالسباق يجرى كل لاعب من الفريق ١٠. نحو الفريق ب. باحثاً عن زميله المصقعة على صدره نوتة مائنة لنواته تماماً ، وبعد اشتراك الزميلين في تسمية النوتة المذكورة ، يكتب اللاعب الذي يسه القلم الرصاص اسم هذه النوتة على ورقة زميله ، ثم يربط صاحب المندبل ساقه اليمنى بساق زميله اليسرى أو العكس (بالمندبل المذكور) كما لو كانت لهما ثلاث أرجل . ثم يجرى كل زميلين وهما على هذه الحال عاتين إلى الحكم . فالزميلان العائدان قبل غيرها مع استيفائهما مطابقة النوتتين وصحة التسمية هما الفائزان في السباق .

سباق الأرجل المندبت

الفرض من اللعبة تسمية العلامات الموسيقية (النوتات) في المندرج الموسيقي .

يختار لهذه اللعبة مكان متسع كفناء المدرسة . ويقسم اللاعبون إلى فريقين متساويي العدد ١٠. ب. بحيث يكونان صفين متباعدين بقدر ما يمكن ، ويأخذ كل فريق ورقة بالدبوس على صدر كل لاعب مرسوم بها إحدى نوتات المندرج الموسيقي بمفتاح صول أو فا (حسب قوة اللاعبين) دون ذكر اسم النوتة هكذا :



بحيث يتطابق النوتات المكتوبة للفريق الأول نوتات الفريق الثاني تمام المطابقة ، ويعطى كل لاعب من الفريق الأول قلباً رصاصاً ، كما يعطى كل لاعب من الفريق الثاني مندبلاً كبيراً .

ويقف الحكم أو المعلم ، بجوار الفريق ١٠. وعند



الأنشيد

النشيد القومي

رأت وزارة المعارف حاجة البلاد إلى نشيد قومي رسمي ، يتفق به في المناسبات الدولية والمواسم الترمية . فهدت إلى حضرة الدكتور محمود أحمد الحفني مفتش الموسيقى بها ، التفحص عن هذا الموضوع وتقديم تقرير عنه . فرفع إليها التقرير الآتي :

هو نشيد الأراضي السفلى « ولحن عام ١٥٧٠ » ثم نشيد آخر لفرنسا « قبل أن تكون جمهورية » يرجع عهده إلى القرن السادس عشر كذلك .

وليس من الضروري أن يكون للدولة نشيد قومي واحد . فان لانتشاراً مثلاً نشيدتين رسميين ، أحدهما عام ، وهو نشيد (احكي يا بريطانيا) وقد لحن سنة ١٧٤٠ ، والثاني ملكي وهو نشيد (لبحرس الله الملك) وقد لحن سنة ١٧٤٣ .

واذا كان لازماً أن يكون نشيد الدولة « من الوجهة الشرعية » وفقاً عليها وحدها فليس الأمر كذلك . فبما يختص بالموسيقى « فكثيراً ما مرى دولة من الدول تتخذ من موسيقى نشيد دولة أخرى لحناً لنشيد تضمنه خاصاً بها .

فهناك النشيد الإنجليزي السابق الإشارة إليه « لبحرس الله الملك » قد اتخذته الدانمارك نشيداً قومياً لها بعد تغيير كلماته « شعره » بما يناسبها . كذلك أصبح نفس هذا النشيد نشيداً قومياً لألمانيا بعد تغيير كلماته .

وكذلك النشيد التساوي « ليحفظ الله القيصر » الذي

تمهيد

تطلق الأنشيد القومية ، على الأغاني التي تلقى في المناسبات الوطنية أو في الاجتماعات الدولية عندما ترغب كل مملكة تمثيل نفسها .

والأنشيد القومية وإن كانت قديمة العهد يحدثنا عنها التاريخ منذ الممالك القديمة في مصر وفينيقيا واليونان والرومان وغيرها ، يوم كانت الشعوب تستقبل قوادها وفاتحها بمثل تلك الأغاني في جماعات كانت تعدو الآلاف أحياناً . إلا أننا لانمرض في هذه المجاللة إلا للأنشيد القومية في العصر الحديث حيث أصبحت لها تلك الصبغة القومية وهذا التخصيص الدول الذي أشرنا إليه .

وهذه الأنشيد تتضمن عادة ذكر مفخر الأقدمين والتفنى بمميزات البلاد وما تفضل به غيرها من الممالك . وعلى الجملة كل ما يثير حماسة الشعب حين يتفق بها وينشدوا .

وأن أقدم نشيد من هذا النوع في العصور الحديثة

عهد الخديوي اسماعيل إلا أن بعضهم قد نسب وضعه إلى أحد الموسيقيين الإيطاليين المعروفين، ونسبه غيرم إلى موسيقى ترقى، ونماه آخرون إلى موسيقى مصرى

وسواء أكان هذا أم ذلك فإن هذا اللحن الموسيقي وإن كان يصلح صلاحية كبرى لموضوع التحية والاستقبال، إلا أنه لا يخلو أن يكون نشيداً قومياً يلهب الصدور ويثير حماسة النفوس.

ومنذ أن اعترف لمصر أخيراً باستقلالها أحس الشعب، وفي مقدمته الشعراء والأدباء، قصصاً عظيماً من جراح عدم وجود نشيد قومى يتنسى به في المناسبات الوطنية والديولة، وكان هذا الأحساس بالنقص «وهو ما زال نالماً له» من أكبر الدواعى التى حفزت الشعراء الى التسابق في وضع أناشيد قومية وطنية.

فألفت في نهاية عام ١٩٢٠ لجنة لترقية الأغاني القومية برئاسة سعادة جعفر والى باشا، وعضوية بعض كبار الشعراء والأدباء والفنانين، وأعلنت عن مسابقة لوضع نشيد قومى يمنح الفائز فيها جائزة قدرها مائة جنيه. فتلقت كثيراً من الأناشيد، حكم بالأولية فيها لنشيد شوق بك الذى مطلعته:

بنى مصر مكانكوتيتاً فيراً مهدوا للبلد هياً

وبعد هذه المباراة استمر الشعراء يتقدمون من حين لآخر بأناشيد وطنية متعددة، يتعذر حصرها في هذه المجالة، أطلق عليها مؤلفوها اسم «النشيد القومى» وهى وإن كانت تختلف قوة وضففاً ومناسبة للفرس الذى وضعت له، لم تتجاوز شهرة كل منها منطقة معينة وزمناً معيناً، ولم ينتشر أحدها انتشاراً عاماً.

يتبين مما تقدم أن «السلام الملكى» المتدرف به رسمياً

لحنه الموسيقار الكبير ه. هايدن، عام ١٧٩٧ قد صاغت ألمانيا لحنه شعراً جديداً في عام ١٨٤١ وهو نشيدها القومى الذى مطلعته «ألمانيا فوق الجميع».

أما المارسلير وهو نشيد فرنسا القومى المشهور، بعد أن أصبحت جمهورية، فقد وضع لحنه سنة ١٧٩٢.

كما أنه ليس لزاماً أن يكون النشيد القومى عاماً لائر المملكة. بل كثيراً ما يكون قاصراً على إحدى مقاطعاتها. فهذه ألمانيا مثلاً لفرق نشيدها القومى العام (المانيافوق الجميع) عشرات الأناشيد القومية الخاصة بمقاطعاتها المدينة. فقها النشيد القومى لبروسيا الذى مطلعته «أنا بروسى» وقد لحن سنة ١٨٣٠ ونشيد حراسة الرين وقد لحن سنة ١٨٥٤ ونشيد «اصمدى بألمانيا في كنف الشرف» وقد لحن سنة ١٩١٤ وغيره كثير

أما مصر فليس لها نشيد قومى معترف به رسمياً، إلا نشيد «السلام الملكى» وهو مجرد لحن لا يعرف له متن رسمى متفق عليه.

وقد وضع كثير من الأدباء لهذا اللحن أوضاعاً شعرية، في أزمنة مختلفة، لم يعترف بواحدة منها رسمياً وليس منها ما يستحق ذلك، وربما كان أفضلها وآخرها ما تمخضت عنه الحركة القومية عام ١٩١٩ حيث وضعت مقطوعة بوزن هذا اللحن ومطلعها:

أرسلو السلم الى مصرأ أتر في الطرق لنا الزهرا
وأذع في الشرق لنا خيرا بل هنى العالم بالبشر

ومن دواعى الأسف أن مؤلف لحن «السلام الملكى» غير معروف على التحقيق، فهذا اللحن وإن كان مرجعه إلى

وان جاز وضع كلام له ليصير نشيداً قومياً فان لحنه لا ينهض بهذا الغرض تماماً . والأصلح أن يظل كما هو على حاله . وأفضل من هذا أن يوضع له كلام خاص بتحية الملك فيظل « سلاماً ملكياً » .

أما النشيد القومي العام فان العمل الى البلوغ إليه « فيما أرى » أن تقام مباراة عامة رسمية تتولاها وزارة المعارف أساسها ما يأتي :-

أولاً - تكوين لجنة يجتمع فيها نخبة من الشعراء والموسيقين تكون مهمتها الأولى وضع تفاصيل هذه المباراة وبيان الشروط التي يتحتم توافرها في النشيد ومهمتها الثانية التحكيم .

ثانياً - تخصيص جائزة مالية تحفز هم الشعراء في التسابق في ميدان وضع النشيد المطلوب وجائزة مالية

أخرى مثلاً للحنين .

ثالثاً - الاعتراف رسمياً باعتبار النشيد القومى نشيداً قومياً . وفي هذا أكبر ضامن لنجاحه .

رابعاً - ويمكن إتهاز هذه الفرصة باختيار الأناشيد الجيدة التي يروق للجنة التحكيم اختيارها بعد النشيد الأول لتكون أناشيد وطنية يتغنى بها إلى جانب النشيد الرسمي ويمنح أصحابها وملحنوها جوائز مناسبة .

وقد نال هذا التقرير عناية أولى الأمر واختصه «عالي الوزير الجليل برعايته والمواظقة عليه وسيجلى أثر ذلك قريباً إن شاء الله .

بمناسبة فصل الصيف

تقدم لكم

شركة مصر للغزل والنسيج

بالمحلة الكبرى

أحسن أنواع الأقمشة الكتانية والكراتشي اللازمة للبدل والجلالاب
أنفر تشكيلة الملابس الداخلية والقمصان من الشبيكة وقماش الصايف سادة والزوات
﴿ مبرهوا متبائننا تمككوا بمجودتها ومتانها ﴾

اطلبوها من

مصانع الشركة بالمحلة الكبرى ومن فرعها بإشراع الأزهر بمصر
ومن جميع محلات المايثناورة - ومن شركة بيع المصنوعات المصرية وفروعها

سابقة

سابقة هذا العدد

- (١) 
- (٢) 
- (٣) 

الثلاث الجمل الموسيقية المدونة بصدر هذا

مقطعة من مقطوعات موسيقية (بشارف ، سماعيات ، أدوار ، موشحات ، اهازيج الخ)

والمطلوب

ذكر اسم القطعة الموسيقية التي انتظف منها كل جملة من هذه الجمل الثلاث

وآخر موعد لقبول الاجابة يوم ٨ يولييه سنة ١٩٣٥ وستديع المجلة في العدد التالي

اسماء الثلاثة الأول والمكافآت التي ستوزعها عليهم .



من اللياقة لمحة التدريس . ومدة الدراسة بهذا القسم
ستان ، وتقبل الطالبات فيه بالجمان ويصرف لهن الغذاء
ظهراً .

وهذه خطوة مباركة خطتها وزارة المعارف في هذا
المعهد الميمون يتהל لها وجه الموسيقى والقائمين عليها
والداعين إلى تدعيمها بأساس متين من العلم والفن . وهذه
ولا ريب ، خطوة يتبعها خطوات .

حفلة موسيقية

جاءنا من حضرة الأديب الفاضل الأستاذ محمود أُنْدَى
فهى وصفاً بديهاً اللحظة التي أحييتنا مدرسة اللبسيه ، وما
قام به تلميذاتها من البراعة في الأناشيد والرقص التوقيعي
وما لفت النظر اهتمام المدرسة في البرنامج باللغة العربية فقد
تفنى بعض الطالبات بأغنيين عربيتين إحداهما تهب بالأطفال
إلى العمل وتحثهم على الرزاة والسكون وتدخل عليهم
المسرة والسعادة ، والأخرى قصيدة الطاووس المشهورة
فأجندن ولنن استحساناً كبيراً . ثم أعقب ذلك تمثيل فصلين
من رواية مجنون ليل للمرحوم شوق بك قام بهما بعض
الطالبات وبالرغم من أن قوتهن في اللغة العربية معتدلة
بالنسبة لأن أغلبهن أوريات ودراستهن كلها باللغات الأجنبية
فأنهن قمن بمجهود مشكور جداً في تمثيل هذين الفصلين .
وعلى الجملة فقد كانت الحفلة ناجحة تنطق مع الفخر
بما تبذله الجالية الفرنسية من العناية بمدارسها في الناحية
الثقافية الفنية .

مؤتمر دولي للتعليم الموسيقى

اتصل بنا أن حكومة تشيكوسلوفاكيا قررت إقامة
مؤتمر دولي للتعليم الموسيقى في مدينة براغ عاصمة ملكتها
في أبريل سنة ١٩٣٦ وستدعو إليه مندوبين من جميع الأمم
التي تهتم بالتعليم الموسيقى

مدرسة المعهد

أدى طلبة مدرسة المعهد الملكي للموسيقى العرية
امتحانات آخر السنة ، وقاموا بالعطلة الصيفية التي تستمر
إلى منتصف شهر سبتمبر سنة ١٩٣٥
وستنشر (الموسيقى) نتيجة هذه الامتحانات في العدد
المقبل إن شاء الله

التخصص في تدريس الموسيقى

قررت وزارة المعارف إنشاء قسم للتخصص في
تدريس الموسيقى للبنات ابتداء من العام الدراسي المقبل
١٩٣٥-١٩٣٦ يفصل القبول فيه على الحازرات لشهادة
الدراسة الثانوية قسم ثان ، فلذا لم يتوافر هذا العام العدد
الكافي من اللائحات الحازرات على هذه الشهادة فينظر في
قبول اللائحات من الحاصلات على شهادة أقل عند الضرورة
ويشترط في المتقدمات لهذا القسم النجاح في امتحان
مسابقة في الموسيقى ، العزف وقواعد الموسيقى والغناء
الصولفاجي ، وفي الكشف الطبّي والاختبار الشخصي للتحقق



هذا باب نحدد فيه إلى أصل ما يؤيده معنى الند، فلا عنى حصة يجب إعلانها ، ولا تقتصر على سبعة يبنى بيانها ،
 ذلك بأن القدر إصلاح يتضمن المصلح أن يعود . ويستلزم المسبب أن يصلح .
 وسبيل . الموسيقي ، في ذلك ، الأحد بالين والرق ، حتى يقين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ،
 لانحاف لوما ، ولا تخشى تريباً
 لذلك خصص لكل باب من أبواب القدر كعراً من التقاد ، تمهد فيه الإخلاص للحق والذمة والضمير .
 وقد وافقنا أحد حضرات المدووين بملاحظاته على الادعاء في الأسبوعين القارطين ، فنشرها له ، مقدرين جهده ،
 شاكرين له فضله .
 « إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله »
 المحرر

أم كلثوم وأفاعيل محطة الإذاعة

من تحصيل الحاصل أن نذكر أن لفن الآتنة أم كلثوم
 عشاقا في الاقطار العربية جميعاً ، وأن لصوتها الخنون أجاباً
 يتشبهون له ، ويتعصبون لها فيه ، ويفضونه على أصوات غيرها
 من اللغتين ، وهم لذلك يترقبون موعد إنشادها في الراديو
 يمدون فيه البقاع والثراني

وقد بلغنا من غير واحد أن كثيراً من الأسر الكريمة تتراور
 في المواعيد المحددة لإذاعة الآتنة فيحيون ليلتها سامرين منشرفين
 كأنعام في حفل خاص تحيه لهم الآتنة ، ولذلك فهم يألمون
 من مفاجئهم باعتذار المحطة عن الآتنة في الوقت المحدد لانشادها
 ويرجعون بالوم عليها ظناً أنها تعتذر في غير وقت مناسب .
 وقد اتصل بنا من مصدريث أن اليوم في هذا يبنى أن
 ينصب على أفاعيل المحطة مع الآتنة ، فانها حين يطرق عليها ما
 يلجئنا إلى الاعتذار تبادل إلى إعلان المحطة به قبل الموعد بضعمة
 أيام ، ولكن المحطة ، للأسف ، تصر على نشر برنامجها

آثر فحسين مبررة

في الوقت الذي ضاع فيه المذنبون من شريط ما ركز في لا
 يحمر عليهم من أذى وفي الوقت الذي لحنا فيه إلى المحطة في
 الأعداد الماضية ألا نتخذ غنية عن بعض إذاعاتهم . وفي
 الوقت الذي كان الجمهور ينظر فيه أن تنزل المحطة عدد حسن
 ظنه بها إرضاء لفئة مهتومة الحقوق من صفوفه إذا بنا نعلم
 مع الأسف أن المحطة استوردت جهازاً آخر جديداً لتسجيل
 الإذاعة... وبذلك سيضاعف التسجيل وستكثر الإذاعات
 المسجلة وسيرد بعد ذلك الجهاز الثالث والرابع تدريجياً ولا شك
 أن المذيعين مقبلون بذلك على بطالة مرة لها ضررها ، وكساد
 له أثره على الفن وعليهم وعلى المجتمع

لا يجوز للسجلة أن يحرموا الفنى بالأسلوب التجاري إلى هذا المدى
 في مسألة تمس المجتمع المصري في الصميم . ونخشى إن هي ظلت على
 خفتها هذه أن تفتد فئة المذيعين والمستمعين معاً فضل إلى نتيجة
 هي أعم بمغبتها

ولا تخطر الجهور باعذار الآتية إلا ساعة يستعد الناس لسماعها والتبع بالحنها ، فتهجم عليهم بخفية تفرحها فرحاً ، وفي هذا استخفاف غير يسير بالجهور وبالفتانين وهذا الذي نرويه إن صح ، وهو فيما نتفقد صحيح ، يتطلب من المحلة التفاتا وشيئاً من الذوق

تكراء معيب

- ٢ -

(١) يا نجيف القوام

يحيل إلى أن (صالح عبد الحلي) بالرغم مما كتبه عن إذاعاته في البد الماضى لا يحفظ من الموشحات (السيكاه) إلا (يا نجيف القوام) قد غناها ثانياً سنة ١٥ يونيو ويظهر أن العدوى قد أصابت (عزيز عثمان) قد غناها أيضاً سنة ٢٠ يونيو (يا نجيف القوام) عند ما غنى وصلة السيكا حيث كان البور (في البد يا ما) ما هذا؟؟ أنسى الأستاذة جميع الموشحات السيكا ؟ إن كان كذلك فما أنذا أذكرهم بعضها قالت كانوا يحفظونها فليسمعونا إياها وإلا فنندم المهد وسجلات المهد وأستاذة المهد:-

- ١- صاح هات الراح بنت الدنان أصول أقصاق
- ٢- قد حركت أيدي التميم - توخت
- ٣- حال وستان الجفون - مربع
- ٤- قف على اكفاف راما - توخت
- ٥- أنا من وحدى أنا - أقصاق
- ٦- فتحت أزهار من بكاء الأمطار - خمس
- ٧- هاتيا بالكاس هيا - مربع

(٢) أرابات السيكا

بشرف يتخلل تقاسيم من مختلف الآلات كل على حدة كما

يتبع في «التجملات» اليق والراست وغيرها وأنت إذا سمعت أيها القاري أن المحلة ستذيع وصلة سيكا فاعتقد أنك ستسمع بشرف «أرابات السيكا» سنة في مساء ١٥ يونيو ومساء ٢٠ يونيو وسنسمعه في كل وصلة من مقام السيكا

عل أن موسيقانا غنية بالبخارف والساعات من مختلف المقامات ومن بين البخارف السيكا نجد:-

- (١) بشرف هرام عثمان بك
- (٢) سماعي هرام يوسف باشا
- (٣) سماعي هرام عبد الوهاب

(٣) موشحة صالح خير

غناها الشيخ زكريا في وصلة الراست مساء ١٦ يونيو كما غناها صالح عبد الحلي مساء ٢١ يونيو في وصلة الراست التي أذاعها للبث كما أذاعها أيضاً شريط ماركوني في اليوم التالي مع أن من مقام الراست تواسيح كثيرة جداً نذكر منها:-

- ريم فلا
في سيل الحب - مربع
رصح القجين - مصودي
لى في ريا حاجر - سماعي ثقليل
البيون الكواصر سبوي - دارج
يا عذيب المرشف - مربع

رياضة السباطي

الموسيقى من التنون التي تكتسب بتوال العمل والبراعة. والتفوق فيها يحتاج كثيراً إلى الزمن وإلى المرات ليزداد صاحبها علماً وفناً وتخصصاً - إلا أن «رياضة السباطي» يكاد يخرج من حساب هذه النظرية - ذلك أن رياضاً على حداته سنة وعلى ما يتبع به الآن من قبة ، تراه قد ظهر في السنين الأخيرة مرة واحدة ظم بين اللامراء ولا للظاء ولم تصافه

دعاية لاطلة ولا كثيرة ، حتى لم تعد به مجلة أو جريدة ، بل إن الذي قدمه الجمهور وقربه إليه ، ووضعه في صفوف الفنانين لم يكن غير عوده أمام الميكروفون وألحانه التي يترنن منها المغنون قديمهم وحديثهم ويتخاطفونها ويتنزهون في كل مكان . يعرف بعوده منفرداً ، ويتخلل وصلات زملائه المذيعين فيجيد أيما إجابة .

لم أسر يوماً بعزفه سرورى بما أذاعه في مساء ١٤ يونية حيث عزف تقاسيم من مقام « راسن » ، كانت غاية في الشجر والافتان ، ثم تقاسيم من مقام « ناككيز » ثم مقطوعة « نسيت حبي بعدد إلى كان » من تلحينه من نفس المقام ، كانت ناجحة حقاً إلى أبعد مدى ولم يكن نجاحها في التلحين فقط ولكن في الالتقاء الهادئ البليل المنسجم الماطفة .

موسى علمي

منولوجست سورى قوى، الموضوع ظرف الألحان عذب الصوت حسن اللفاء ، غنا ما ٢٠ يونية عدة منولوجات كانت غاية في الافتان والأبداع وكانت ألحانها بحيث تمشي مع المالحات جنباً لجنب لثلاث منولوج ، يلما فيه ناس « منولوج » « الجوى » و « بانكو » كلها دلت على ذوق في اختيار الموضوع واختيار اللحن المناسب لكل منولوج .

محمد العفاد

عازف مجيد ، مخلص لفته وهو في أذاعته مخلص للفتى دقيق الترجمة عزف لنا مساء ٢٢ يونية مع والده « مصطفى العفاد » أستاذ الرق والأوزان مجموعة طيبة من التقاسيم من مقام « حجاز » موقفة على الأوزان المختلفة بما يستمر ساجدة مشكورة لها .

قد عزف محمد أولاً قطعة من وضعه اسمها « فكرة » ثم أنبها بتناسيم عادة ثم بدأ بتطبيق التقاسيم على الأوزان الآتية

أصول دلوج ٣ من ٤

« أنصاق » (أفريجي) ٩ من ٨

« جبب » ٨ من ٨

« جورجينا » ١٠ من ١٦

« قالس » (سربند) ٣ من ٨

فكان الرق جميلًا وخصوصاً الله التي أطرافها عند انتقالها من ضرب إلى ضرب بما لوتاحت له الأذن كثيراً وكان « الرق » تكاد لا تقيته من « التقران » ، بسبب صفاء الإيقاع وباحتها لوخف « مصطنق » من زخارف الإيقاع حتى يسيل التطبيق على من يريد الاشتراك في العزب مع التقاسيم ولو أنها تكسب التقاسيم حلاوة وطلاوة .

موسيقى هندية

وعندنا في البلد المالحى ، أن تكسب كلمة مسببة عن أسطوانات الموسيقى الهندية التي أذاعتها المحطة ، ووقد لوعدنا نقول :

الأسطوانة الأولى

غزال أثنى موال غته ممتنة بصوت عذب ومن يدقق فيها يجدها تحريماً من مقام - كرد - وضربها غريب ويعيد جداً ص ضربات موسيقياً

الأسطوانة الثانية

يفتيا فنان من مدينة - ميسور - كتل من الموسيقى المشهورة في غرب الهند من النوع المسى عندنا - كلاسيكي - والآلة المازقة فيها اسمها - شيراني - وهي تشبه عندنا - الكلازيك - والأسطوانة يوجيها على مقام - الجهاركا - تحريماً وضرباً يقابله عندنا - الباراج -

الأسطوانة الثالثة

أما هذه الأسطوانات قد وجدناها غريبة جداً ذلك أن الذي غناها هو مطرب من - مارانا - في غرب الهند ووجيها الآخر فيه - ترجمة - الوجه الأول ويسمى - تارانا - ولكن الترجمة ليست بالآلات الموسيقية كما يتبادر إلى الذهن ولكنها بالغم وهي تشبه

بالضبط المتولوجست حسن صالح حينما يقد الاالات الموسيقية بضم

الاساطوة الرابعة

موسيقية دينة اسلاميه كلها تضرع إلى الله وتوسل إليه بغيره في الهد مرة كل اسوع يشد عليها المتشدون وهي تؤثر فيهم تأثيرا كبيرا أو نأخذهم بها - الجلالة - على حد تميزنا والاساطوة مليئة بالضروبات المختلفة ويكاد يكون ترتيبها على مقام الكرد - وغرم بعض الانشاد فيها على كلتين يكررها المتشدون كثيرا وما - الله توتو - الله توتو .

الاساطوة الخامسة

أما هذه الاساطوة فأنتك تبين فيها كيف أن الموسيقى البدية تطورت إلى الأوركرتر قد سمينا يانو وكان ولا حظنا أن القلم يشبه التهاوند وتنف هناك الساعة ١٠ صباحا

الاساطوة السادسة

تنبينا متنبية هندية وقد جرت العادة بالهند أن تنفي أمثال هذه المتنبية التي في الوجه الأول في وقت الصباح وهي من مقام حجاز، تحريا واسمها الطوق إلى مقام الحبيب، والوجه الآخر نموذج لموسيقى كلاسيكية تنفي بعد الساعة ٧ مساء

الاساطوة السابعة :

أغنية لها صفة دينة أفتها ملكة « ميراباي » التي زهدت في الحياة وتشفقت فأصبحت في عداد القديسات وتشفدها بالاساطوة سيده بنالاه

وعما تقدم يمكننا أن نلخص أن الموسيقى البدية التي سمعناها في هذه الأساطوات معتنى فيها بالضرروب والأوزان والتوقيع على الاالات النافرة المختلفة

منيرة أمام الميكروفون

.. وأخيرا نقادت محطة الاذاعة مع السيدة منيرة المهدي وليس بخلاف ماتمتت به السيدة من السمعة والصفيت في أغانيها المختلفة ، فيينا كنا نحمدنا مساء بملابس البطل المغوار في رواية « صلاح الدين » إذا بنا نحمدنا في اليوم التالي مترتبة على

« التخت » تنفي الموشحة والنور والبال الملاح . أما صوتها فليس لنا أن نساها لما أمتاز به من جبهة « المحدث » كما جرى بذلك حد التعبير ، الأمر الذي من أجله كان لها الزعامة فظلت تحمل تاجها سنين

سبسمها إذن بالراديو ولما تنكهن بما ستنبه قبل سبسم « أمير ملك روسي » ١١ « و » من بعد ١٣ سنة « أو ستيدي لنا ذكرى أغاني روايات الشيخ سلامة حجازي في « البيتينين » و « على نور الدين ١١ » أو ستوسط التخت وتنافس المطربين والمطربات في القديم والحديث ١١ ذلك مالا يمكن أن نتبأ به الآن وسنرى ما يكون

أغاني المرحوم الشيخ سبر دوسيه

ليس من ينكر أن المرحوم الشيخ سيد درويش ترك ثروة فنية عظيمة ، وخلف من الألحان والأبريتات ما أصبح ذخرا فنيا خالقا . كانت أدوار الشيخ وموشحاته قبل الاذاعة تسمعا في كل مكان ، سواء أكان في الساحر أم في الصالات ، أما الآن فقد لاحظنا أنها لم تدع بالراديو أبدا فاستغضرت من كثيرين من المطربين عن السبب في عدم إذاعتها مع أنه يوجد من بينهم من يجيدون إقامتها . فدعشت حينما علمت أن محمد انندي بحر نجل الفقيدي اتفق مع محطة الاذاعة على ألا تذيع على المجهور شيئا منها .

ونحن بالطبع يدعشنا هذا التصرف ، الذي يحرم جمهور المستمعين من فن أحد كبار الفنانين من غير مبرر ويجعلنا نقف من الأستاذ بعد أن قدنا شخصه في وقت يهنا فيه أن تحطه الحانة وينثره ، ويتخذى الملتحنون بروحه في التلحين ويتخذون أسلوبه فيه حجة يسيرون على سنتها .

وإذا صح ما أدل به إلينا المطربون ، كانت محمد البحر مدينا لأيه . وللوسيقى العربية إطلاقا .

ولعل المحطة تعالج هذه المسألة خدمة للفن والمستمعين .

برنامج الإذاعة الموسيقية

في اللغة من أول يوليو إلى ١٤ منه



الاثنين أول يوليو

صباحاً أوركستر حسن أبو زيد
مساء فرقة موسيقى السورارى الملكية
مفاتيح وآلات - الآتنة أم كلثوم

الثلاثاء ٢ يوليو

صباحاً أوركستر الماسمة
مساء فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٣ يوليو

صباحاً رباعي المقاد
مساء الآتنة (إحسان عبده)
منولوجات فكاهية (حسن صالح)

الخميس ٤ يوليو

مساء عزير عثمان
منولوجات فكاهية (موسى حلى)

الجمعة ٥ يوليو

صباحاً فرقة موسيقى مدرسة البوليس
مساء محمد صادق
عود منفرد - رياض الشباطي

السبت ٦ يوليو

صباحاً الحامى الشرق
مساء صالح عبد الحى
قانون منفرد - كامل إبراهيم

الأحد ٧ يوليو

صباحاً سيد مصطفى وكورس
مساء عباس البليدى

الاثنين ٨ يوليو

صباحاً أوركستر حسن أبو زيد
مساء الآتنة أم كلثوم
رباعي فاضل شوا

الثلاثاء ٩ يوليو

صباحاً أوركستر أحمد فهم
مساء أحمد عبد القادر
كمان منفرد - فاضل شوا

الأربعاء ١٠ يوليو

مساء صالح عبد الحى

الجمعة ١٢ يوليو

صباحاً أوركستر محمد حسن الشجاعى
مساء إبراهيم عثمان
السبت ١٣ يوليو

مساء عبد الفتى السيد
رياض الشباطي

الأحد ١٤ يوليو

صباحاً فرقة بلوك الحفر
مساء عبده السروجي



موزارت

MOZART

أن يضحك منه ، ويتلقفه الاستهزاء من جميع نواحيه
فلا ينتهى إلا خزيان أسفا .

وكانت الأوساط المعترف بمقدريتهم على تفهم الفن
وتقديره . يرون أن حسن تأثير النغمة يرجع إلى تقسيم
الأوزان ، وخفة مقاطيع الرقص ، وقوة المقطوعات ،
واستغلال حجرة سليمة صالحة في الغناء الفردى . تودى
في انسجام . تابع الترسيدات . بما كان الإيطاليون
يطلقون عليها . الغناء الجميل .

ولم يكن عجيباً . في ذلك الزمن أن يكون إنشاد
القصاصد . وهو الغناء الفردى « Solo » قد نقل . بقواعده
وأصوله ، من إيطاليا إلى جميع بلاد أوروبا . واقحم
الصالات ، والمسارح . وغناها غزواً . وكانت الأدوار ،
والقطع ، والمواضيع . تعد شيئاً ثانوياً ، قليل الأهمية ،
لحلوها من الأفكار المبهمة ، غير أنها مرشاة بتخييلات
موسيقية مشجية تقتضى صوت المعنى مجهوداً كبيراً ، ليس
في قدرة كل معن أن يحتمله أو ينهض به
وكانت هذه الطريقة تحتم على المؤلف الموسيقى ، أن

٤

الفصل الثانى

كانت فينا عاصمة الحكم ، ومقر السلطان ، ومريع
جوزيف الثانى ذلك التيسر الديموقراطى ، الذى كان
لا يتأبى أن يخاطب طبقات شعبه ، ويمازحهم ، وينظر في
مصلحتهم وشكاياتهم ، وقد خلق من فينا جنة للموسيقين
فيها الروح والرحمان ، والرياض ذوات الأفنان ، والنعم
والأحسان . وفيها شق الغناء الألمانى طريقه إلى أقصى
غايات الاجادة والاتقان . والعظمة التى ينتهى إليها
فن من الفنون .

عمت الأغانى الإيطالية ، في المربع الأول من القرن
الثامن عشر ، القارة الأوروبية بأكملها . وطلت على الأغانى
الشعبية لبلادها ، وفيها . وحضرها . ومن بنى الأغانى
الشعبية الألمانية . ولقد بلغ طينان الأغانى الطليانية عداه ،
حتى كان من السخرية والهرؤ . أن يجرؤ من على إنشاد
أغنية ألمانية في إحدى الحفلات الراقية ، أو صالات
الطبقة السالية ، وكان نصيب المعنى الذى يجازف بالانشاد

في استحياء ، بين ثنايا الضلوع ، وأنها سجين ، سجنها
الأكسدة والقلوب ، وقلوب أهل فينا مرحلة تحب المرح
والجمال ، وترحب بالجميل المفرح ، فاستتل جلوك فيهم
هذه العاطفة الخيرة . ولحن أغانيه الألمانية بالروح الفرح
القياس بالبشر وجمال العاطفة . ودعم أناشيده بالنفثات
الرفيقة التي تسكن إليها القلوب . وتطمئن النفوس .

ولقد جاهد أن تبرز قطعه الأوبرا . صورا شتى ،
لختلف النفوس والميول والطابع ، غير أن النبلاء قابلوا
جهاده بنفور يهد الحيل ، ويحبب الويل ، وينثر السأم ،
ويبعث اليأس ، ولكن لم تكن غش جلوك من النفوس
الضعيفة التي يزعمها أمثال هذا الجلود المتحكم في رقاب
أولئك السادة ، بل كانت نفساً أنية ، تصمد لمهازل
الباطل حتى تقوز بالحق ، وتملى كلمته .

ولئن كان النبلاء جامدين ، لا يحركون ساكناً ، ولا
يبدلون عونا ، لقد كان من الناس من يجاهر بالاعتراف
بفضل جلوك ، وتقدير جهوده في خدمة موسيقى وطنه ،
ورفضه شأنها ، وهذا أول كسب كسبه جلوك أضاف على
عزيمته الحديدية ، درعاً من الفولاذ تكسر النصال دونه .
والعجب العاجب أن القيصر ، الذي كان يحب الجمال

النفى . ويبغض مبتكره ، ويبذل لهم عونه وتشجيعه .
كان ينصركر بمجهود جلوك ، ولا يذكر له إلا الضئيل
الخافت من الفضل . تبرعاً منه ، إن تصادف وذكر
جلوك في حضرته .

لكن جلوك كان ألمانياً مفكراً ، هداة تفكيره إلى
البحث عن أصول العقبات ، ومنشئها . وواضعها في طريقه
فتأثر الخطى حتى علم أن في بلاط القيصر رجلاً إيطالياً
اسمه سالييري *Salieri* ، وهو نديم القيصر وسيمره ، كان هذا
الرجل يذل المستطاع والمستحيل من الحيل والألاعيب

يلحن القطعة الموسيقية وفاق حجرة المغنى ومقدرتها ،
وهذا يستلزم الملحن دراسة صوت المغنى دراسة وافية ،
ليتلام التلحين والأداء ، فكان القطعة الموسيقية رداء
فضله الملحن للمغنى بمقاس إن اختل ضبطه ظهرت معايه
وكان فينا ، حينذاك ، رجل ألماني أبى نفسه إلا
أن يتحلل من هذه القيود ، ويتحرر من العبودية ، وأن
يقوم بواجبه في ذلك . بأن يحارب الخضوع للحناجر ،
والخنوع لأرادتها ، وأن يحطم أغلالها ، ويقضى على
موس الموسيقى الإيطالية عديدة العلم

واسم هذا الرجل كريستوف جلوك ، وهو
رجل عنيد ، صلب الرأي ، من أهالي أوبرفالز . بألمانيا
حبيد الزوم ، شديد الحزم ، لا يردده عنهما راد ، ولا يثنيه
ثان . ساير في شبابه تلك الأصوات الجوفاء . وتأثر في
صباه بالإسائذة الإيطاليين ، ولكنه اكتسب من سياحاته
في البلاد الانجليزية ، ما أكسب وطنه الألماني ، في الفن
والموسيقى ، دأماً الفخر وغداً الذكر

أراد أن يحيي الروح الموسيقي ، فتناول بحزم الأغاني
الألمانية التي أهداها إليه كلوبشتوك ، سهلة القفظ ، جزلة
المغنى .

سكانت الطبقة الدنيا من أهل ألمانيا ، ورعاهم ،
وأوشابهم ، هم الذين يهتمون للأغاني الألمانية ، ويهفون
بها ، وكانوا يلقون من ذلك سخرية واستهزاء ، ولا غرابة
فان الطبقات العليا ، وعلى رأسهم النبلاء ، كانت الصلة
مقطوعة بينهم وبين الموسيقى الألمانية ، وكانوا يقيمون
في صالات بيوتهم ، الجاريات الفنية في الفناء ، على
الأسلوب الإيطالي .

ولكن الأستاذ جلوك سبر أغوار النفوس ، وراقب
نزعات الاحساس ، فرأى أن الموسيقى الألمانية ، تختفي

سنوه وأيامه، وللأيام أحكامها. وللسنين قضاؤها، فأصبح جلوك عجوزاً لا تقوى يده على حل سلاحه فألقى به من يديه ضائع الأمل غائب الرجا. لولا أن ظهر موزار

لم يتمكن موزار في اليوم الذي دعى فيه لتناول العشاء على مأدبة النيلة «تون» ، من مبارحة مأدبة الحنم في سراي المطران، أو أن يفارقهم حتى ظهر ذلك اليوم. وكلما حاول الحرب، أو التفتل أخفق في محاولته. وكان كلما هم بالزوغان، لجأ شخص من أذناب المطران أهل الدسية والمحل.

جلس الى المائدة ينص بلقيات المطران حتى شارفت الساعة الأولى بعد الظهر أن تنصف. ماذا ! وقد وعد النيلة أن يكون في بيتها في تمام الساعة الثانية عشرة ؟ كان هذا الفكر وحده يكاد يحرقه، ولكنه ما كاد يتنسى من الطعام حتى أسرع يمدو الى بيت النيلة «تون» مضيقته الكريمة، غير عايف بالندعاش الناس لمجته، وتنازله عليه، ولا بمن يصطدم بهم من المارة فيواصل سيره دون أن يتنثر الهم، وهكذا إلى أن بلغ سراي النيلة، فصعد السلم قفزاً ودق الجرس ففتح له الخادم وقال له متلهفاً.

- الأستاذ موزار؟ هل أبلغ خبر وصولكم؟

- كلا سأبلغهم قدوى بنفى

واخترق المر، وفتح باب الهر، فاستقبلته السيدة النيلة، في لهجة عتاية غاية في الأنس والوداعة. تسرحه خبر تأخره. ثم قالت وهي تمد إليه يدها لتصافه.

- ياسيد موزار! فقال وهو يلث من العب

- معذرة ياسيدنى وعشوا، تمكنت بشق النفس أن

أنسل اليك. وأقدم هرباً... المطران. يامولاني

المطران.. أنت تمرفين

ليبعد جلوك عن التقرب إلى القيصر، بل لقد بلغت به الكراهية، أن يسرف في الكيد له حتى كرهه إلى القيصر.. ذلك بأن مصير الموسيقى الايطالية. بقا أوقا، يتوقف على نشاط سالييرى أو تهاونه. وكان يعلم يقيناً أنه لو غفل عن هذا الجبار الألماني «جلوك» لجرفه هو والموسيقى الايطالية، وعما من ألمانيا اسمها ورمسها، فوقف جهده كله على الكيد لجلوك والزراية به وبفنه

وكان القيصر رجلاً ألمانياً صميماً، ناصح النسب، ناصح الحسب، فلم يحار النبلاء في هوسهم. ولا الرعا في سرفهم، ولم يتلق بالصدق كل ما يلقه سالييرى على سمعه، ومع ذلك ظل متأثراً بأهلاماته، فلم يقدر مجهود الأستاذ الألماني «جلوك» قدره، ولا أخلص الشاء عليه.

لكن جلوك كان حديد العزم صلب الإرادة، يعتقد يقيناً أن الفوز أخيراً له ولأفكاره ومبادئه، وأن النصر قريب منه يكاد يلمح لجرفه ومخاه. وتلك عادة المصلحين إذا اعتقدوا صحة نظرية، أو صدق مبدأ، فانهم يجاهدون في الذود عنها. وتحقيق غايتها، غير عابئين بما يصادفهم من العقبات، ولا ما ينالهم من الأذى حتى تملأ أخيراً كلتهم، ويصبحو حديثاً في فم الزمان

والظاهر أن الإصلاح يحتط لنفسه طريقاً أيضاً ويسلك سبيلاً تخفف، ولو قليلاً، عن المصلح أعجابه وأثقاله، فقد حدثت، في البلاط المحافظ ياريس، مشاحنة في الرأي بين الجلو كيين. أنصار جلوك، والبشيينين، أنصار بيتشيني Piccini أى بين الاتجاهات الفنية الموسيقية الألمانية. والاتجاهات الفنية الموسيقية الايطالية. وفي النسا، جنة الأغاني وعندن الموسيقى، خذلت الأغاني الألمانية وعاصمها التوفيق لكن جلوك ما يزال يجاهد ويحاله، ويكافح ويناضع، يباس العجبارية، وعزم الطفانة، وطال به الجهاد وامتدت

ووقار . كل ملاحظته تدل على أنه عرك الحياة ، وأدرك
الكثير من أسرارها . صانع موزار وقال له مشيراً إلى
جلوك

— هذا هو الأستاذ السيد جلوك ، طبعاً سمعت
بالكثير عنه وعن أغانيه الجميلة .

نظر الفنانان بعضهما إلى بعض نظرات عميقة ، كأن
كلهما كان يحاول أن يقرأ أفكار صاحبه ، ويتعرف
ما يدور بخياله . ثم انحنى كلاهما ببعضهما لبعض احتفاء
التحية المبهجة الصامتة ولم يتبادلا كلاماً .

— وهذه التيلة روميك ، بنت عم وكيل البلاط ،
ورئيس مجلس الشورى . الكونت فيليب كوينسل ، وهي
سيدة تبحث من زمن ، عن مدرس موسيقى بارع ،
تستطيع أن تلقى عليه أصول الموسيقى . وتنفيد من
مواهبه . وأظن ياسيد موزار ، أن هذه فرصة سنحت
بالخير لكما كليكما .

وهنا أومأت التيلة تون إلى موزار بطرفها ، أن
أقبل ، ومن ثم تجاذب الجميع ألوان السمر ، وتساقلوا
أنواع الأحاديث ، وعمهم السرور جميعاً .

جلس جلوك إلى المائدة صامتاً لا تفتب عيناه الزرقاوان
الوديعتان عن محيا موزار ، كأنما يريد أن يكتنه غيره ،
كما تبين مظهره ، وكأنما يحاول أن يكشف مدى عبقرية
هذا الشاب .

وكذلك كان موزار ، وكما كان تواقاً إلى محادثة جلوك
والاأفراد به ، ولكن السيدة لم تقتله من شيا كما ، ولم
تسح له في القول بجلا . وأخيراً قالت له :

— لعلك أزمعت الإقامة هنا بقينا ، ياسيد موزار ؟
إن في هذا البلد ميدانا صالحاً للعمل الحقيقي المتج . فيه
يتلأأ فلك ، وتسمو مواهبك . وتجل عبقريتك .

— كلنا في شوق إلى قدومك . يا موزار ، تروى حضورك
في شغف ، وقد كاد ينفذ صبرنا وصبر جميع الحاضرين
— جميع الحاضرين ؟ جميع ال... ؟

— سكن روعك يا استاذ موزار . نعم جميع الحاضرين .
تفضل وادخل . ستكون هنا موضع الرعاية والأجلال
وستنال غاية السرور

دخل موزار متجرباً . وآثار الحيرة مرتسمة على
محياه !! أمناً الذي تحتفل به تيلة . في سراى تيلة ، بين
جمع من النبلاء والأكابر ، هو عين موزار الذي فرمن
مائدة الخدم في سراى المطران مذهبة ؟ ولم يكن هنا
موضع احترام وإكبار ؟ وهناك موضع إزدراء وتكران ؟
وهل كانت هذه الكونتس تشفق عليه ؟ أو تحترم فنه
وتقدره ؟ وهل كان الرجل المنكور من المطران خليق
باهتمام النبلاء وإعترافهم به ؟

ومرت الحواطر ، على هذا النسق ، برأس موزار
كشريط السينما ، لم يقطعها إلا وقوف الأشراف
والعظماء احتفالاً بقدومه . وصوت الكونتس « تون » يرن
في نعم موسيقى يعرفه اليهم

— ها هو ذا صديقنا السيد موزار ، الذي تنتظرون
حضوره بفارغ الصبر .. قد جاء أخيراً
ثم عرفته اليهم واحداً بعد واحد إلى أن وصلت إلى
زوجها فقالت

— سيدى ومولاى النيل « تون » زوجى . فأسرع النيل
« تون » يقول

— سرتى مقدمك كثيراً ياسيد موزار
فانحنى لهم موزار انحناء طويلاً ، وأخرس الأكرام
العظيم لسانه فلم ينطق بكلمة واحدة .

كان النيل « تون » رجلاً نحيف القامة . في هيئة

- لولا المطران !! نعرف ذلك جيداً ... إذن لا
ينبغي لك البقاء في خدمته . ليس ذلك الرجل إنساناً .
خسارة للأمة قاذرة أن تكون في حاشيته ، مقيداً بأغلاله
التسقيفة الفاشمة . يجب أن يسمعك القيصر ، ولو مرة
واحدة

برقت عينا موزار ، ودار بهما كالمشود لجأه الحبر .
ثم أفاق وهو يقول

- القيصر : مولاي أخولين القيصر ؟ أم إن ذلك
حلم طاف بمكان الفكر من رأسي ؟ القيصر ؟ متبني أملي
أن أبلغ هذه السعادة ثم ينقضي أجلي . تلك أمنية
ياسيدتي وحسب الاماني أنهم ظنون . أتني لي أن أحظى
بسمعه الشريف ، يصني الى حين أرفع تلك القطعة الرائعة
في الأوبرا التي ألفتها ؟ القيصر ؟ مولاي ، هذه
أضغاث أحلام

- سرّ عن نفسك ياعزيزي ، فإن الأمر أهون مما
تصور . وما عليك إلا أن تحي حفلة موسيقية عامة . كما
يفعل جميع الفنانين « يتبع »



الإدارة: ٩ شارع زكي

المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 9 RUE ZAKI
IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Taufikha - Le Caire

- ذلك أكبر مني ، لو مكنتني منها الأيام ،
ياسيدتي . وأين للمطران أن يطلق سراحى ، ويبيع لي
حريتي ؟

- يبيع لك حريتك ؟ وما شأنه هو بحريتك ؟
أنت رجلاً حراً . كامل العقل ، مطلق التصرف ؟ إن
أبي المطران عليك هذا ، فدعه وشأنه ، ذلك لا يطلق .
ياسيد موزار ، ولا يستطيع احتياله . كيف ؟ أقصر في
السبورج عبقري مثلك ، في حياته حياة ألمانيا الفتية
الفتية ؟ كلا ، لن تموت ، ولن تعود إلى السبورج .
أقم عندنا ، نمن بأمرك ، ونهتم لشأنك . واعتقد ،
يعزيزي ، أنك لن تموت جوعاً .

- مولاي ، صاحبة العصمة ، أرى سحر تفتيته في ،
فيحيل حلى صدقاً ، وخیال حقاً ؟ أى حنان تطويقي
به ، فأكاد من رفته أحول لحناً ؟ أى حديث مذهب
يقرن به لسانك الطاهر ، فأكاد ، من عذوبته ، أشربه
سائلاً ؟ مولاي ! حقاً لقد عجزت عن الشكر فعذرة .
ويجب أن أضع بين يدي السيدة الثيلة أن أسرة موزار
بأجمعها مرتبطة بأوقاف السبورج ، وعلى أنا وحدى أن
أقدس مصلحة والدى ، وهو في خدمة المطران أيضاً ،
ولو أشبعني المطران مقناً ورهقاً .

قال التيل تون :

- والدك ؟ فليحضر أيضاً ، ولقم معك . فقالت
زوجه :

- أجل سيكون والدك معك ، وإذن تقطع العلاقة
بينكم وبين ذلك المطران السبورجى ، أمير المجانين .

- يا صاحبي التيل الكرم ، يكاد أبى يكون قطعة من
السبورج ، يستحيل عليه أن ينفصل عنها ، وقرق ذلك
فإن السبورج مدينة جميلة . كل شئ فيها ينم عن جمال
بديع ، لولا



١٠٠٠ جنيه مصرى

يدفعها

بنك ندا وحلفون وشركاهم

لمن ثبت عليه توقيفه بدون وجه حق عن تسليم أوراق مالية باعها بالتقسيط وتسدد له منها
مئذ تأسيه الى اليوم

بشرف سوزناک طائیوس

من بحر المقعد

الراست

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody is written in a simple, folk-like style with many eighth and sixteenth notes. The score includes a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in the middle. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

سماعی سوزناک مصطفیٰ رضا بک

الراست

1 افغانی اولاد

2 افغانی اولاد

3 افغانی اولاد

4 افغانی اولاد

Lisez et conservez

LA MUSIQUE

Elle formera à la fin de l'année
une utile documentation musicale

LE NUMÉRO P.T. 2

Khanahs sont plus petites que celles du Bechraw. Elle est rythmée sur l'Aqsaq Samai à l'exception de la 4ème Khanah qui est rythmée sur le « Sankine Samai » ou la Valse.

Le Samai est exécuté ordinairement après le Bechraw ou à la fin d'une suite musicale (Waslah).

4) **El Tahmilah.** — Est une pièce de musique où sont intercalés des taqimes (improvisations) sur le oud, le Qanoun, le violon et le Nay et dont le rythme est le wahdah El Bassitah (unité simple).

5) **Al Mouqaddimah ou Al Ifritah** (introduction). — Est une pièce

de musique exécutée par les instruments, au théâtre, avant le lever du rideau. Elle est composée sur différents rythmes.

6) **La Polka, la Mazurka, et la Valse.** — Ce sont des pièces de musique composées spécialement pour la danse. La polka est sur la mesure 2/4 ; les deux autres ont la mesure 3/4.

7) **La Marche.** — Est une pièce de musique composée spécialement pour régler le pas des soldats. Elle est exécutée dans différentes circonstances.

8) **La Longha.** — Est une pièce de musique qui remplace quelque-

fois l'introduction, elle est mesurée sur El Wahdah el Safra ou El Wahdah El Moutawassitah. Elle ressemble à un Bechraw abrégé.

9) **El Qitaa El Wasfieh** (pièce descriptive). — Est une pièce de musique qui exalte la tristesse, la joie, la bravoure, etc. Elle est mesurée sur des rythmes différents.

10) **El Taqsim.** — Est une musique improvisée et sans rythme. Elle est composée quelquefois sur de petites mesures comme le « Bame », la wahdah El Moutawassitah, le Darig, l'Aqsaq ou El Samai El Thaqil.

MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE : Alexandrie, No. 18, Rue Fouad Ier (Tél. 2305)

PIANOS HOFMANN
et
RADIO TELEFUNKEN

5) **El Qassidah.** — Est une sorte de poésie dont les strophes sont catoposées sur un même rythme. Elle n'est assujettie à aucune mesure ni à un rythme spécial. Le chanteur la débite sur un mode quelconque suivant son inspiration. Cependant le premier vers est parfois chanté sur la mesure « El Wahdah », comme si c'était le Mazhab et ses Dors représentés par les vers qui suivent.

6) **El Monologue.** — Est un récit fait par une seule personne sur un sujet déterminé. Il peut être débité simplement ou chanté. Et dans ce cas, sa mesure est généralement la « Wahdah ».

7) **El Dialogue.** — Ses règles sont en tout identiques à celles du monologue, sauf que l'entretien a lieu entre deux personnes.

8) **El Trilogie.** — Comme le monologue, sauf que l'entretien a lieu entre trois personnes.

9) **El Nachid** (hymne). — Est une sorte de chant poétique exécuté par le chœur, cependant quelques-uns de ses vers sont parfois chantés par un soliste ; ex : les Nachides Nationaux, les Nachides des écoles et des écoliers et autres. Ces Nachides sont généralement mesurés par des rythmes simples.

10) **Al Riwayah El Moulahhann.** — Est une pièce de théâtre chantée, ayant plusieurs rythmes comme l'opéra. Mais quand des paroles sont intercalées dans le chant, c'est une opérette.

Le chant est généralement accompagné par des instruments de musique.

11) **El Taktoukash.** — Est une chansonnette ayant la forme de l'ancien Dör et dont les ghousmes peuvent être dans maqam différent. La mesure en est le « Wahdah » mais parfois la taktoukash est mesurée sur de petits rythmes.

12) **Tourog El Zikr.** — Le zikr se divise en deux parties : la première, qui s'appelle « El Ardiah » consiste à chanter des vers sur l'un des mots (La Ilaha Ilallah) ou (Allah) par un groupe de per-

sonnes assises par terre. Le Mouchd (soliste) entonne le chant sur une octave au-dessus de celle du chœur. La deuxième partie consiste en des vers chantés par le groupe. Le Zikr, dans ce cas, est récit sans chant ; c'est-à-dire en gardant seulement la tonalité du maqam dont est composé le Tarigah. Dans tous ces cas, la mesure est toujours la wahdah El moutawassitah (l'unité moyenne), qui est garantie par le Zikr.

13) **Tourog El Mawlid.** — Comprend deux parties : la première s'appelle « El Radd », la deuxième s'appelle « El Darig ».

El Radd consiste en ce que les deux premiers vers d'une qassidah (poème) sont chantés par le chœur alors que les deux vers suivants sont chantés par le soliste, mais toujours du même maqam. Puis le chœur reprend le chant des deux premiers vers et ainsi de suite. La mesure est la wahdah El Moutawassitah ou le Samal El Darig.

El Darig (2ème partie) est une qassidah composée et chantée par le groupe. Au milieu du chant, le chef les interrompt pour chanter à son tour un vers ou une partie d'un vers de la qassidah mais sur un air différent ; puis le chœur continue le chant.

14) **Aghani El Zifat** (chansons des cortèges de mariage). —

Ce chant, qui est exécuté dans les cortèges de mariage, est une sorte de Zagal composé dans le genre du Mazhab et des Aghannes dans un Dör. La mesure est le temps simple.

15) **El Tarat El Dinieh** (chants religieux). —

Ce sont des cantiques rythmés ou non, que l'on chante dans des lieux d'adoration ou dans d'autres circonstances.

16) **Aghani El Higgag** (chansons des pèlerins). —

Ce sont des mots généralement chantés dans le rythme au moment du départ d'un pèlerin au Hijaz, pendant le voyage et à son retour au pays.

17) **Aghani El Raqa** (chansons des danses). —

Ce sont des mots composés sur plusieurs rythmes, et accompagnés ordinairement par les instruments et par le Duff et la Darabukka. Ce genre de chant a pour but d'activer les mouvements des danseurs ou danseuses.

18) **El Aghani El Chaahjeh** (chansons populaires). —

Ce sont des chansons simples et d'une composition facile, que le peuple peut répéter aussitôt qu'il les entend. Ces chansons ont pour but de propager les bonnes mœurs et d'aider les ouvriers dans leurs travaux. Elles ont ordinairement la mesure simple.

DIVERS GENRES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE

Expliquons ensuite les divers genres de musique instrumentale au point de vue de leurs caractéristiques et leurs rapports avec les rythmes.

1) **Al Doulah.** — Nom donné à une petite introduction par laquelle débute les Adwar et autres morceaux dont la mesure est généralement le Wahdah.

2) **El Bechraw ou Bachraf.** — Mot persan qui signifie « aller en avant ». En musique turque, il prend le sens « d'introduction » ou pièce mélodique qui commence une suite musicale (El Fasl), autrement dit « Al mokaddam ».

Le Bechraw est un morceau de musique composé souvent de cinq parties. Les 4 premières s'appellent « Khanah », et la 5ème s'appelle « Taslim » et se répète après chaque Khanah. La première Khanah ainsi que le Taslim sont composés du maqam dont le Bechraw a pris le nom. Les trois autres Khanahs sont composées quelquefois de différents maqams.

Les Bechraws sont composés sur de grands rythmes de différents espèces.

3) **El Samai.** — Pièce de musique qui ressemble dans sa composition au Bechraw mais dont les

pas limitée au domaine de la musique scientifique, mais elle comprend encore la musique pratique. Il est possible que la musique des cités s'inspire de celle des villages lors qu'on la connaît à fond. J'ai commencé par l'enregist-

rement des chants des matelots qui pourront être une bonne inspiration pour les compositeurs qui désirent composer des chants modernes de ce genre. J'espère que les autres disques, aideront à rapprocher à l'Egyptien cultivé son tré-

sor d'art musical des habitants de son pays. S'il réussit à s'inspirer de cet élément, il développera sa musique et évitera le danger de l'introduction de la musique étrangère dans les chants égyptiens.

Genres de composition musicale arabe employés en Egypte

Chants.

GENRES DE COMPOSITION

Mouachaha, chant de « Yaleli », Mawal, Dér, Khasidah, Monologue, Dialogue, Trilogie, Nachide, Riwaya Moulahansh (Opéra), Taktukah, Tourouk El Zikr, Tourouf El Mawlid (Chansons de la naissance du Prophète), Aghani El Zulf (Chansons des cortèges de mariage), El Taratili El Dinieh (chants religieux), Aghani El Higag (chant des pèlerins), Alhane El Raqs (chansons de danses), Al Aghani el Chaabiah (chansons populaires), etc.

Instruments de musique.

GENRES DE COMPOSITION

Doulab, Bechrew, Simal, Tahmilah, Al Mouqaddimah ou Al Ifitah (Introduction), Polka, Longha, Mazurka, Marche, Valse, Al Kitaa, Al Wazifah (musique descriptive), différentes espèces de taqsimas (improvisations), etc.

Expliquons d'abord les divers genres de composition (chants) au point de vue de leur caractéristique et leur rapport avec les rythmes :

1) **Al Mouachaha.** — Al Mou-

chaha est l'ensemble de mots rimés et mesurés, composés en grande partie d'arabe littéraire et dont l'air est mesuré par des rythmes spéciaux. La première partie s'appelle « Badanlah » ; la deuxième est composée sur le même air que la première, et elle est suivie par ce qu'on appelle Khanah, S'ilah ou Doulab, dont l'air diffère l'un de l'autre. Le Khanah constitue généralement la partie des notes aiguës du maqam dont est composée la Mouachaha alors que la S'ilah représente la partie des notes graves du même maqam. Enfin la dernière partie de la Mouachaha est chantée sur le même air que la première, et s'appelle qafiah.

2) **Chant de « Yaleli ».** — Yaleli signifie : Oh ! nuit. Et ce mot est chanté avec mélodie, suivant les règles des maqamates (modes). Ce chant est parfois mesuré par un rythme appelé « El Bumba » ou « El Wahdah El Moutawasstah », ou par d'autres rythmes tels que « El Samal El Darig », « El Aksak », « El Samal El Saqil ».

3) **El Mawal.** — Ce chant en prose rimée est généralement tiré de certaines poésies de la catégorie appelée « El Bassate ». L'air est composé par le chanteur qui ne tient compte que des maqamates et ne s'astreint à aucune mesure.

4) **El Dér.** — Est une pièce de poésie appelée « Zagal », qui, dans

sa cadence ressemble à la Mowachaha, mais où la langue vulgaire domine.

La première partie de ce « Zagal » s'appelle « Mazhab » ; et les parties suivantes s'appellent « El Aghsane » (pluriel de Ghousne).

Autrefois le Mazhab (Refrain) était chanté par le chœur, et le premier Ghousne (le Couplet) par le chef. Les autres parties (aghshanes) étaient chantées successivement par un des choristes, alors que le chœur reprenait le Mazhab après chaque Ghousne. La composition du Mazhab était exactement la même que celle du Ghousne et avait souvent comme mesure « El Wahdah El Moutawasstah » qui est équivalente à une blanche.

Le Dér prit ensuite une nouvelle forme consistant en ce que le chanteur répétait la deuxième partie du chant (le ghousne) plusieurs fois, en variant l'air sous différentes modulations. Tantôt il chantait seul une partie du Ghousne sur un autre que celui du Mazhab ; tantôt le chœur s'associait à son chant en répétant après lui la même phrase une ou deux fois. Le Chanteur reprenait à son tour d'après son premier rythme et ainsi de suite.

Ce genre de dialogue méthodique s'appelle « El Hank ». Cette nouvelle forme du dér est en usage aujourd'hui encore.

Du 3 au 6 mai à El Kantara pour entendre les Bédouins du Sinaï.

Ayant entendu beaucoup de morceaux de chant et de musique instrumentale, je ne peux pas faire une description suffisante avant de donner des indications sur le contenu des disques. Ce rapport, d'ailleurs, ne touche que quelques points essentiels.

LE DELTA

La musique du Nord du Delta se distingue de celle du Sud par son ampleur et le nombre de ses rythmes.

Cette musique se rapproche beaucoup de la musique simple des cités, elle n'est pas soumise à ses formes. Ces habitants ont un genre traditionnel de chant qui se compose d'une versification libre chantée par les hommes et connue sous le nom de « Mawal » que l'on chante accompagné de « l'Arghoul ». La manière d'employer « l'Arghoul », le genre et les modes et son accord avec le « Mawal », peuvent être considérés comme caractères distinctifs de la musique villageoise de la Basse Egypte. J'ai observé minutieusement les différentes mélodies de « l'Arghoul » qui se produisent au moyen de quelques morceaux de roseau troués et joints l'un sur l'autre. J'ai remarqué encore dans ces régions plusieurs genres de chansons que les femmes chantent dans les noces et les banquets ou pendant la cueillette du coton et à leurs moments de loisir.

LA HAUTE-EGYPTE

La musique des paysans de la Haute Egypte tend vers la musique mauresque dans le rythme et la composition. Ici comme sur les côtes orientales de la Tunisie, peut-être les habitants ont-ils pris quelques genres de chansons aux Bédouins.

Pendant mon séjour à Louxor j'ai eu l'occasion d'étudier un genre de chanson spéciale à l'Egypte qui comprend le chant des maîtres sur le Nil.

Il est évident que ce genre de chant n'existe plus dans les autres régions du Nord de l'Afrique qui n'ont que des torrents dont la plupart sont secs pendant une certaine période de l'année.

Ayant passé à Louxor un temps suffisant pour entendre des chansons nubienues et avoir une idée sur l'art vocal des habitants de la région limitrophe du Sud, j'ai observé une différence essentielle chez les nubienues et leurs voisins du Nord ; cette différence est sensible dans la langue, le rythme et la diction.

Ayant étudié minutieusement le chant des hommes, des femmes et des enfants de l'Oasis de Kharga, ce travail est la continuation de la même tâche effectuée en Tunisie et en Algérie et qui est d'une importance qui m'attire l'attention de quelques spécialistes.

FAYOUM

Il y a une grande ressemblance au point de vue musical entre les Bédouins dont la plupart habitent les oasis qui sont considérés comme leur patrie et les Bédouins de Tunisie et surtout de Tripolitaine. Cette ressemblance est sensible dans leur diction.

La seule différence existe dans la nomenclature et le nombre de manières de composition qui diminuent au Caire. Cette divergence s'accroît en se dirigeant vers la Tunisie, et je crois qu'elle diminue en Algérie ; pour le comprendre il faut étudier l'histoire de l'émigration des tribus de Bédouins et savoir si le nombre de manières de composition des Bédouins égyptiens représente l'état original ou si, au contraire, elle est en dégénérescence depuis leur migration vers les régions de l'Est.

SINAÏ

Les chants du Sinaï diffèrent beaucoup de ceux des Bédouins des régions de l'Ouest que l'on chante à Fayoum. J'ai rencontré beaucoup de Bédouins, à la station quarantenaire de Kantara et plusieurs d'entre eux ont démontré une habileté musicale et un grand plaisir pour le chant. Ils

ont chanté, outre le chant vocal, des chansons accompagnées par le « rebab ».

On peut inciter facilement leurs femmes au chant. Il est indispensable de connaître la musique de la Syrie et de l'Arabie avant de juger la musique des Bédouins de l'Est.

On peut dire que le genre monotone de chant bédouin s'étend du Nil jusqu'à l'Ouest, mais les morceaux de musique bédouine asiatique que j'ai entendus à Sinaï dérivent de différentes traditions auxquelles ils se rattachent.

— — —

Après mon voyage, je désire exprimer mes remerciements à tous ceux qui m'ont aidé, comme le Dr. El Hefny, Inspecteur de la Musique au Ministère de l'Instruction Publique, Mohamed Effendi Aref, Inspecteur au Ministère de l'Agriculture à Tanta ; Dr Ahmed Hussein, Inspecteur au Ministère de l'Agriculture ; Ahmed Effendi Rouchdi à Defra ; Mr. Abdel Rahman Mohamed Zidan à Abou Gandir (Fayoum) ; le Dr. Mohamed Abdel Khaled à Kantara, et tous ceux qui m'ont fait entendre des chants ou de la musique instrumentale.

J'espère que mon voyage sera intéressant à plusieurs points de vue, et peut-être aura-t-il quelque importance pour les recherches musicales. J'ai déjà indiqué que quelques branches de la musique égyptienne des villages se rattachent étroitement à la musique des voisins des deux côtés de l'Egypte. C'est une question importante pour l'étude de la musique arabe à l'avenir.

Quant à la musique égyptienne, j'ai tâché de faire une description musicale plus ou moins nécessaire autant qu'on a besoin de connaître les autres manifestations de la vie égyptienne et les accents du pays. Ce travail n'exige pas de découvrir les différentes formes de la musique villageoise dans les régions de l'Egypte comme les Moudirihs de Minieh et d'Assiout, les oasis du Nord et le désert arabique.

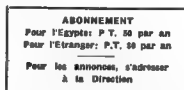
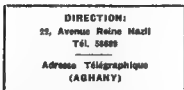
L'étendue de mes études n'est

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)



No. 4. 1ère Année.

1er Juillet 1935. P.T. 2.

Voyage en Egypte pour les recherches musicales par le Dr. Robert Lachmann

Répondant au désir de MM. les membres du Congrès de la Musique Arabe, j'ai voyagé dans plusieurs régions de l'Egypte pour étudier la musique vocale et instrumentale du pays dans son centre naturel, et enregistrer quelques modèles sur des disques.

Ces disques seront envoyés par la Discothèque de Berlin quand sa situation financière permettra d'imprimer ces disques au moyen de l'électricité. Le but de mon voyage ne consiste pas à ramasser au hasard quelques morceaux populaires ; non, avons un programme clair et bien déterminé qui comprend l'étude détaillée de la musique dans tous les pays islamiques et l'enregistrement phonographique de quelques modèles caractéristiques permettant de donner des indications bien détaillées.

Mon voyage tendait au même but que la Commission de l'Enregistrement dont j'ai eu l'honneur d'être le Président. J'avais également l'intention de faire de ce voyage un trait d'union avec mes précédentes études concernant la musique algérienne, tunisienne et tripolitaine.

Les résultats de ces études n'ont été publiés qu'en articles séparés ; l'un fut publié en 1923 dans la 5ème année de « Archiv. f. Musikwissenschaft » et traitant de la musique de la ville de Tunis. Un autre article fut inséré en 1929 dans « Festschrift f. Johannes Wolf » à propos des instruments de Musique des Bedouins et de leurs relations avec l'ancienne musique grecque.

J'ai enregistré à cette époque 300 disques de Tripolitaine, Tun-

isie et d'Algérie. Je suis en train d'en faire une liste descriptive.

Quant à la musique arabe théorique, j'ai déjà fait une étude en collaboration avec le Dr. Mahmud El Hefny sur les pamphlets musicaux d'El Kindi ; nous avons publié en 1930 à Berlin le texte arabe avec annotations. Nous avons indiqué l'importance de cet ouvrage comme ancien document. Vu les questions techniques qu'on ma confiées à Berlin, j'étais obligé de limiter ma visite à un mois et de circonscrire mes recherches à la musique égyptienne surtout la villageoise. J'ai séjourné dans les localités suivantes :

Du 7 au 16 avril à Tanta (pour visiter les villages du Delta).

Du 18 au 27 avril à Louxor et dans l'Oasis Kharga.

Du 28 avril au 2 mai à Fayoum.

M
A
I
S
O
N

مَحَلَّاتُ بُورْنَاخ

تأسست ١٨٩٧ سنة

سجل تجاري رقم ١٣٧

بناح إبراهيم باشا رقم ٢٠ بصرى - تلفرافيا بورناخ بصرى

تليفون ٤٢٤٦٦

مجهز وشه صناعة وتعليق وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها
متعدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمحاكم الموسيقية

B
U
S
N
A
C
H

20, Rue Ibrahim Pacha - Le Caire

Tél. 42466

R.C. 127

Cables: Busnach - Cairo

أعظم دليل على جودة أصنافنا ومهاودة أسعارنا
أن

روض الاطفال

فرق الكشفة

الاندية الموسيقية

موسيقات الملاحي.



فرق الموسيقى الأهلية

الموسيقات العسكرية

موسيقات المجالس الريفية

تخوت المغنين والملاهي

جميعها أصبحت لا تستعمل غير آلات وأدوات موسيقية من توريد محلاتنا لأن رؤسائنا المتضاهين في فن الموسيقى لم نغرم
للمظاهر والاعلانات الكاذبة

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D.



الموسيقى

للسادة الموسيقيين العرب

مكتبة محمد بن عبد العزيز



كلمة المحرّر

حماية الموسيقيين

شيخ الطائفة

الموسيقى

مجلة الموسيقى

تصدر نصف شهرية

لجان حال المهنة للموسيقى العربية

رئيس تحرير المجلد : كوتريز المجلد

الاشتراكات

الاشتراكات

٥٠ قرشاً سنوياً أو ٨٠ قرشاً ربع سنوياً
أو ١٠٠ قرشاً ربع سنوياً

٢٢ شارع المسكدة - القاهرة
٥٨١٨٩
المجلة الموسيقية

كان الموسيقيون في مصر، إلى عهد قريب، يتبعون نظاماً أشبه ما يكون بنظم الحمايات الموسيقية الغربية، يخضعون له ولا يحيدون عنه، وكان النظام يكفل لهم حمايتهم ووسائل العيش. وأسباب الحياة، وترتيب العمل وتنسيقه على وجه يضمن رزقهم ويحفظ كرامتهم ويصون ماء حياتهم.

ولذلك آثرنا أن نعهد لبحثنا في « حماية الموسيقيين » بلوحة عن ذلك النظام ليتعرف القراء الحياة الموسيقية ماضياً وحاضراً .

كان للموسيقيين شيخ يسمى « شيخ الطائفة » تسمى شيخته :

أولاً - على الآلاتية وكان يطلق عليهم « الزاهرية ، وهم جماعة المنثين والمنشدن والغازنين في التخت .

ثانياً - طوائف الزمار البلدى ، وموسيقى النحاس والشموتية « المداحين والتفريفة » ، وطوائف أخرى رؤى

في هذا العدد

مبادئ الموسيقى النظرية	حماية الموسيقيين
تشديد الصانع	الاتحاد الإغريقية في الدولتين
قسم التخصص في تربية	التربية الوسطى
الموسيقى النبات	بحث في المقامات (نهضة العرب)
نتيجة مسابقة العدد الماضي	تدوين الموسيقى العربية
في عالم الموسيقى	السام العربي
نتيجة امتحان مدرسة المعهد	الأوبرا العربية
الإذاعة	سوت الرصيع
رواية المجلد	الموسيقى في كليات
مقطوعات موسيقية	أبو الراج الاسفاني
	نواذر وكشكعات
	القسم الفرنسي
	اندماج الآلات الغربية في الموسيقى العربية

أنها تمت إلى الموسيقى بسبب وأقرب إليها من غيرها من الحرف (١)

وآخر من تولى شيخا « الطائفة » في القاهرة وحل لقب « الشيخ » هو المرحوم احمد افندى خطاب ، أحد موجدى النوف بالقانون في ذلك الزمن ، اشتغل في تحت عبده الحامولى ومحمد عثمان وغيرهما . وكان أحد أعضاء الفرقة الموسيقية في سراى الخديوى اسماعيل ، وكان يُعلَّم الموسيقى والقانون في دائرة البرنيس نطقة هاتم ، ودائرة البرنس حسين « السلطان حسين » ودائرة الخديوى توفيق باشا .

لم تكن مهمة « الشيخ » فاصرة على الرئاسة الاسمية . والمشيخة المنوية ، بل كان له قوة وله سلطان مطاع ، استمده من سلطان الحكومة التى كانت تكل إليه أمر تحصيل الضريبة لها من جميع محترفى المهن المتقدمة ، تلك الضريبة التى كانت تسمى « الفردة » ، والتي كان يقدرها « الشيخ » بالنسبة للدخل السنوى لكل محترف ، وبخاصة الموسيقيين .

ومن أخص مهام « شيخ الطائفة » الترخيص لمن يرغب احترام الفناء ، فا كان لمن أن يتنحى إلا برخصة من « الشيخ » . فكان بذلك يحول دون المتطفلين والفضوليين وغير الناضجين فنياً من احترام الفناء ، وبهذا كان يمنع الإباحة المطلقة ويحمى المحترفين من مزاحمة الأذعياء .

ولهذه الرخصة أسلوب طريف ، ذلك بأن من يأس في نفسه الكناية والمقدرة على احترام فن الفناء ، كان يتقدم إلى « شيخ الطائفة » يلتمس امتحانه ، فيجمع له « الشيخ » هيئة من كبار الموسيقيين والمغنين يؤدى أمامها الراغب امتحاناً يفتى فيه سجع وصلات مختلفة من مقامات وضروب وأوزان متنوعة .

ويحدث هذا الامتحان ، عادة ، في بيت الممتحن ، فاذا جاز الامتحان استقبلوه ب«كلمة » يستاهل ، وهى كلمة اصطلاحية تواضعوا عليها وهى بيننا الرخصة في الفناء ، ثم « يحرمونه » دليلاً على النجاح ، فاذا قيل فلان « محترم » دل ذلك على أحقية وجدارته لاحتراف الفناء ، ووجب على « شيخ الطائفة » تسجيل اسمه .

ومن المغنين المشهورين الذين تحرموا عبده الحامولى ، ومحمد عثمان . وعبد سالم ، ومحمد المسلوب ، ومن المنشدين الشيخ البيطار . والشيخ خليل محرم . والشيخ محمد الشنورى ، والشيخ يوسف المنيلواى ، والشيخ خليل رضوان .

وكان يستحيل على الذين لا يؤدون الامتحان أن يرخس لهم بالظهور في حفلات عامة . مهما تحاليوا في ذلك ، فاذا حدث أن اتفق أحدهم مع بعض الموسيقيين وغنى في حفل ، فإن « الشيخ » كان يستعين على إسكاته ومنعه من الفناء بالبوليس الذى كان يلبي طلبه ويغذ أوامره ، وكذلك كان يوقف معاونيه من الآلاتية .

وكان لشيخ الطائفة وكل يسمى « المختار » أخص أعماله معاونة « الشيخ » في مهامه . وآخر هؤلاء الوكلاء « المختارين » هو المرحوم أحمد المقاد .

ولم يكن نظام « شيخ الطائفة » متبعاً في القاهرة وحدها بل كان لكل عاصمة « شيخ » يتولى شئون الموسيقيين ويسهر على حمايتهم .

(١) كان يسمى هذه الطوائف الحواة وينبغي التماس وملاحيي الفردة (الفرديات) .

وما يجدر ذكره هنا، تنوباً بازدهار الموسيقى في ذلك الزمن. أن كان بمدينة المنصورة وحدها ستة عشر نخاً موسيقياً معترفاً بها.

وكانت الحكومة هي التي تنتخب « الشيخ » وتختاره، بعد استشارة المحترفين وتعرف رأيهم فيمن يصلح منهم للشيخ عليهم.

أليست هذه صورة من الاعتراف بوجودهم وتقدير شخصيتهم؟

ألم يكن استدعاء الحكومة الموسيقيين واستشارتهم في تعيين شيخهم اعترافاً من الحكومة بحمايتهم وصيانة مصالحهم وعدم العبث بها والبث فيها إلا بمشورتهم؟

وإذا كان هذا شأن الموسيقيين في أواخر القرن التاسع عشر إلى مستهل القرن العشرين، أليس من المحزن أن يصبح شأنهم على ما نرى من التث والفضوى بعد أن انصرم القرن أو يزيد؟

كان في القاهرة عدة قهاوى، يحيا فيها الغناء، يتداوله مساء كل ليلة، مفنون على نخوت مُعدة لذلك.

وكانت تلك القهاوى في حيازة بعض الأجانب يديرونها ويحسنون القيام عليها، وكان يستحيل على أى مغن أو أى نخ أن يشتغل في إحدى القهاوى إلا عن طريق « شيخ الطائفة » ورخصته فيه. وما كان لصاحب قهوة أو مديرها أن يتفق مباشرة مع المغنى والنخت مالم يحصل على قبول الشيخ ورضائه. وفوق هذا ظم يكن لأحد من أولئك المغنين أن يغيب أو ينقطع عن عمله بتلك القهاوى، لاشتغاله بأحياء حفلات الأفراح أو غيرها إلا بأذن من « الشيخ » هنالك يتحتم عليه أن يتدارك الامر فيعين من يحل محل المغنى أو النخت المتغيب، وكان لديه لهذا الغرض فرق احتياطية.

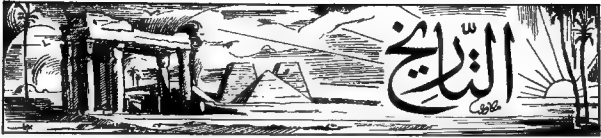
كانت تلك القهاوى القائمة بمحديقة الازبكية أو ما يجاورها ويقرب منها، خاصة بالمغنين والنخوت من الرجال وحدهم أما المغنيات ممن يطلق عليهن اسم « العوالم » فكان لهن « أكشاك » خاصة بهن، قائمة إلى جانب القهاوى الموجودة في حديقة الازبكية، وهى وقف عليهن، لا يختلط بهن فيها أحد من الرجال سواء أثننين أم رخصن.

ألا ترى من هذا أن حاية الموسيقيين كانت، إلى حد ما، مكفولة بهذا النظام والوحدة؟

وقديما كان النظام والاتحاد أقوى عوامل المحافظة على الحقوق، وأشد وسائل الحماية الفنية.

ولعلنا نوفق، إن شاء الله. إلى لَمَّ الشمل، وتوحيد النيات، وزرع الاحقاد لنصل بالموسيقيين إلى ما يليق بضمهم الجليل من الرعاية والكرامة.

وكثر من المثل المغنى



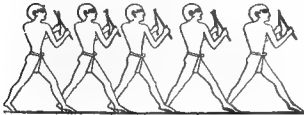
موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

الآلات الإيقاعية

ذكرنا في هذا المكان من العدد الماضي الآلات الوترية وآلات النفخ التي عرفها قدماء المصريين في الدولتين القديمة والوسطى ، واليوم نأتى على ذكر النوع الثالث من الآلات ، وهو الآلات الإيقاعية أو آلات النقر .

وبرغم أن هذا النوع أقدم الأنواع الثلاثة فهو أقلها قيمة فنية ، إذ لا تتصل آلاته اتصالاً مباشراً بفن النغم وإنما تقتصر في وظيفتها على تقوية الإيقاع وتنظيم حركته . كهمة التصفيق ، .
وتلك الآلات هي :

المصفقات على اختلاف أنواعها ، والنقارات ، والأجراس ، والجلجل ، والشخايل ، والطبول . وكانت تستعمل في تنظيم حركة العمل ، أو حركات الرقص في أعياد الحصاد ، أو تحضير التيز . ولقد دللنا فيما سبق كيف حاول الإنسان الأول - مدفوعاً ببليقته - أن يجد الآلات الموسيقية في جسمه . فكانت اليدين والقدمان أقدم تلك الآلات ، وكيف أنه صنع بعدها المصفقات والمقارع مستمضاً بها عن اليدين والقدمين ، ثم راح يتفنن فيها شيئاً فشيئاً . ولقد مرت مصر حتماً بهذه الأطوار . ولنا لجد المصفقات في الدولة القديمة مختلفة الأنواع تصنع عادة من الخشب أو الحجر أو العاج أو العظام أو المعادن ، فرى مثلاً :



صورة ١

١ - القضبان المصفقة: صورة ١

وهي صورة رقص الحصاد بالقضبان المصفقة من نقوش الأسرة الخامسة ، الجيزة مقبرة رقم ١٥ . وهي عصى رفيعة يبلغ

طول الواحد منها نصف متر تقريباً ، تصنع عادة من الخشب .

النضبان المصفقة

الاذرع المصقفة

٢ - الأذرع المصقفة: صورة ٢ - وهي نحت دقيق من الخشب غاية في الاتقان لأشكال من اليد مع الأصابع وأعلى الساعد، محفوظة في المتحف المصري ببرلين (١) . وتختلف أحجام هذه الأذرع ولذا، فإن الأصوات الصادرة منها مختلفة الألوان، وتصنع عادة من العاج أو العظام أو الخشب.



صورة ٢

الأرجل المصقفة

٣ - الأرجل المصقفة: وهي نوع من



صورة ٣

الصاجات على شكل الأرجل تستعمل مزدوجة وتختلف أحجامها . صورة ٣ وهي صاجات من الخشب على شكل الأرجل محفوظة بالمتحف المصري ببرلين .

الألواح المصقفة

٤ - الألواح المصقفة: صورة ٤ - وهي أناء من



صورة ٤

الحزف، من قبل الأسر . منقوش عليه الألواح المصقفة . وهي ألواح خشبية طول كل منها ٤٠ سم تقريباً .

الرموس المصقفة

٥ - الرموس المصقفة: صورة ٥ - وهي صورة رقص من نقوش الأسرة السادسة تستخدم في الرموس المصقفة، وهي نحت دقيق يتتبع



صورة ٥

برأس غزال، وقد يكون على شكل رأس إنسان أو رأس حيوان آخر كراس عجول مثلاً وتصنع عادة من المعدن أو العظام

(١) الأولى من أسفل هي نحت من الخشب لساعد اليد اليسرى والكف، محفوظة بمتحف برلين تحت رقم ١٠٧٢٥ والأولى من جهة اليمين نحت من الخشب لساعد اليد اليسرى والكف (والأخير ملون بالأحمر) محفوظة بمتحف برلين تحت رقم ٤٧٩٥ وأبعاده: ٢٤ سم طولاً و ٣,٩٨ سم عرضاً ١٩٢ سم سكباً. وفي الجهة اليسرى نحت لزوج من ساعد اليد والكف ملون بالأحمر محفوظة بمتحف برلين تحت رقم ١٥٢ وأبعاده: ١٩,٧ سم طولاً و ٢,٨٦ سم عرضاً و ٨٧ سم سكباً

٦ - الأجراس والجلجل : « صورة ٦ » وهي أجراس من البرنز محفوفة بالمتحف المصري بديرين ، وأقدم أنواعها ما كان على شكل الصف المحذب للبيضة يخترقه سلك من الحديد يكون الحلقة التي يعلق منها الجرس ، أو الجلجل من الخارج . ويتبنى السلك في الداخل بالتواء كروى يقرع الجدران . وقد ارتقت الجلجل فيما بعد فظهرت منها أنواع متعددة .



صورة ٦

٧ - الشخايل : كان لدى قدماء المصريين الكثير من أنواع الشخايل المختلفة « صورة ٧ » وهي شظية محفوفة بالمتحف المصري بديرين . تحت رقم ١٧٤٥٣ « ذات مقبض ليد مصنوعة من نوع من الخيزران المجبول والشخيلة نفسها على شكل كثرة تحبس داخلها قطعتان من الزجاج الأصفر يحيطان الشخيلة . وفي النال أن هذه لعبة من لعب الأطفال . وارتفاع الشخيلة نفسها ٧ سنتيمترات ومقطعها ٩ سنتيمترات وارتفاع المقبض ١٩ سنتيمتراً .



الشخايل

صورة ٧



صورة ٨

٨ - الطبول : وأما عن الطبول فإنه بالرغم مما هو ثابت في علم الآلات الموسيقية من أن وجودها يسبق وجود آلات النفخ والآلات الوترية . وقد عثرنا في نقوش الدولتين القديمة والوسطى من صور آلات النوعين الأخيرين ما هو غاية في الاتقان ، فأتينا لم نعتز في نقوش الدولتين المذكورتين ما يدلنا على أنواع الطبول التي كانت تستعملها . وليس هذا دليلاً على عدم وجود الطبول بل هو دليل على أنه قد طال الزمن على استعمالها حتى صارت مبتذلة مبهلة أو على الأقل انحطت إلى الطبقات الدنيا من الشعب ولم تعد من الآلات ذات القيمة الفنية التي تستحق أن تدون في نقوش هذا الوقت . وعلى كل حال فأتينا لم نجد في مخلفات هاتين الدولتين ما يمكننا أن نقطع به في أمر ما كان مستعملاً فيما من الطبول « وصورة ٨ » من نقوش مقابر بني حسين ، قد تكون من الأسرة الثانية عشرة .

الطبول

٩ - السستروم : وبجانب ما سبق ذكره من الآلات الإيقاعية كان هناك آلات كالأجراس .

السستروم

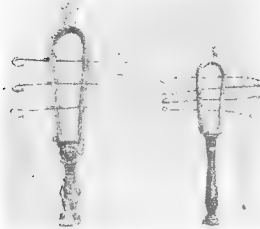
خاصة بالعبادة فقط ، يسمونها السستروم . وأقدم صورة عثر عليها لهذه الآلة هي في نقوش الأسرة الثانية عشرة أى في بدء الدولة الوسطى .

وتصنع آلة السستروم عادة من البرنز وأحيانا من الذهب الخالص ، وطول قبضته يختلف ما بين ١٠ و ١٢ سنتيمترا ، وهو نوعان :

١ - السستروم المنحني

ب - السستروم الناقوسى

فالأول ، وهو السستروم المنحني ، صورة ٩ - وهي صورة لقطعتين من السستروم من البرنز بمتحف برلين (١) ، أكثر النوعين استعمالا وأعما انتشارا . وهو عبارة عن قضيب منحني ، على شكل حدوة حصان ، تحفره ثلاثة أسلاك أو أربعة ، وأحيانا سلكان فقط ، نهاياتها ملتوية في اتجاه عكس بعضها لبعض ، سهلة الحركة في القضيب المنحني حتى تصدم نهايات تلك الأسلاك على جدران القضيب كلما حرك الانسان السستروم في يده .



صورة ٩

وتوضع أحيانا داخل الأسلاك حلقتان أو ثلاث حلقات ، حتى تزيد في الصوت . والثاني وهو السستروم الناقوسى ، صورة ١٠ - وهي من نقوش الأسرة الثانية عشرة ، فهو ناقوس مستطيل ، صغير ذو حافتين عموديتين ينفردهما قضبان أو ثلاثة وبين المقبض والناقوس ترى في القالب رأس الآلهة هاتور بوجه أمامي وآخر خلفي ، ويخرج من أعلى الرأس في كل من الجانبين سلك ملتوي إلى الداخل على شكل قرون .



صورة ١٠

واستعمال آلة السستروم بنوعها قاصر على السيدات ، وأحيانا الملوك . وكان يطلق على هؤلاء النسوة اسم كهنة هاتور . ولم يكن روحانيات بل كن شخصيات فقط لاستعمال السستروم .

١ - الأول إلى اليمين : متحف برلين تحت رقم ٢٨٦٦٦ تبلغ أطواله : ٢٢,٢٥ سم طولاً و ٣,٨١ سم عرضاً و ٢,٥٥ سم سكا
١١,٧ سم طول المقبض و ١٣ سم سكا آخرها طول الأسلاك
٢ - الأول إلى اليسار : متحف برلين تحت رقم ٢٧٦٨ تبلغ أطواله : ٢٨,٦٥ سم طولاً و ١,٩٦ سم عرضاً و ٣,٨١ سم سكا
و ١٠,٥٥ سم طول المقبض و ١٥ سم طول الأسلاك

وصورة الستروم تحدثنا عن نفسها من الوجهة الدينية فهي آلهة الآلهة هاتور ، بها وجه تلك الآلهة . ولما كانت البقرة هي الحيوان المرموز به لهذه الآلهة فانا نرى في صورة الستروم آذان البقرة وقرونها . وفيها بعد جاءت الآلهة « بسطة » وهي تماثل هاتور ، وحيوانها القطة ، ولذا نجد في الستروم بدل البقرة قطة . ولما غدت عبادة هاتور وإيزيس عبادة واحدة انتقل الستروم إلى عبادة إيزيس .

وكان الستروم يستعمل عادة في المرات ، وأحيانا في الحزن ، ولهذا سبب ديني أيضا . كذلك كان يستعمل لأبعاد الشياطين والخواف . والستروم رمز الديانة المصرية القديمة . بل إنه رمز الموسيقى المصرية . وإذا نرى صوراً للستروم على الرسوم حينما نجد المدينة المصرية ، لا في داخل مصر فقط ، بل في جميع البلدان التي انتقلت إليها المدينة المصرية حتى لنجد صور تلك الآلهة في بلاد القوط والقوقاز .

سجارة
الزئبقية

ميجدي

شركة سجائر الزئبقية

مصر - تلفون ٤٣١١٠



الإدارة: ٩ شارع زكي
المطبعة: ١٨ شارع بورس

DIRECTION : 9 RUE ZAKI
IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Tawfikia - Le Caire

بحث في المقامات

نهفت العرب

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف



ملحق النغم : مرتبات

تكروره النغم : بالجمع المتصل من ذى أربعين، أحدهما من جنس الحجاز المحول عن ياقى، والآخر من جنس الياقى المقد الأول : ذو أربع حجاز محول عن ياقى على اليكاه ثم فاصل طنبى
الثانى : ذو أربع ياقى على النوكاه ومثل ذلك للرتبة الثانية

الاجراء : يبدأ من المقد الثالث دخولا اليه من النوى ويستقر على اليكاه .

نقصية النغم : تقوم على إظهار الحجاز المحول عن الياقى مصوراً على النوى وقرارها .

هو أحد الألحان المستعملة في العراق وجزيرة العرب عرض ضمن ألحان أخرى على لجنة المقامات والارتفاع والتأليف للمؤتمر في جلستها الثانية عشرة في يوم ٢٣ مارس سنة ١٩٣٢، وبعد عمل المقارنة بين هذه المقامات والمستعملة في مصر، وجدت اللجنة أن هذا اللحن وسواء ليس له مقابل بمصر، ولعدم وروده ضمن الألحان المقدمة من جناب البارون دى أرلنجر، فقد انتهى الأمر فيه عند هذا الحد . وحقيقة هذا اللحن أنه تصوير للحن الحجاز القديم المحول عن ياقى على قرار النوى « اليكاه » .

وفيه تنخفض درجة العشران رباعاً الى قرار تيك حصار وترتفع درجة العراق رباعاً الى قرار نهفت « الكوشة » ونفاته كما يأتى :-
يكاه . قرار تيك حصار . كوشة « قرار نهفت » .
راست . دو كاه . سيكاه . جهار كاه . نوى - للرتبة الأولى

تكروره النغم



طابع النغم



الخطأ في ملاده درجه نهفت في مصر :

لقد تأثر المصريون المعاصرون ببعض الدراسات الشامية في الموسيقى فاقبسوا من نظرياتها كثيراً وحوروا فيها لتصبح

ولا يفوتني هنا أن أذكر اللبس التي ينشئ الاسم
 «عجم عشيران» فمن نستعمله الآن للدلالة على درجة العجم
 الواقعة على وتر المشيران وهذا شرح قاصر على العود ولا
 ينطبق على سواء من الآلات كالكان مثلا، وتأهيك بأن هذه
 التسمية «عجم عشيران» تكتب باسم لحن العجم إذا صور
 على المشيران كقولك «حجاز نوى». وأرى أن تسمى
 هذه النغمة وكذلك اللحن الذي يستقر عليها بقرار العجم
 ولحن «قرار العجم» بدلا من «عجم عشيران» الذي يدل
 على وصف محدود وعلى لحن غير الذي يقصده ورد ذكره
 وشرحه في الرسالة الشاهية وهو كما قلنا تصوير لحن العجم
 على درجة العشيران وإتماما للفائدة نذكر ها أسماء درجات
 المرتبة الأولى الواجب اتباعها.

- يكاه	تيك زركلاه
قرار نيم حصار	دوكاه
قرار حصار	- دوكاه
قرار تيك حصار	نيم كرد
- عشيران	كرد
نيم عجم	- سيكاه
عجم	بوسليك
- عراق	تيك بوسليك
كوشت	- چهاركاه
تيك كوشت	نيم حجاز
- راست	حجاز
نيم زركلاه	تيك حجاز
زركلاه	- نوى

ملائمة لأحوالهم ونجم عن هذا التحوير اختلاف في مراكز
 بعض درجات النغبات المكونة للسمتعمل في مصر
 يقسم الشاميون (الشيخ درويش محمد وعلى الدرويش)
 المرتبة الموسيقية أو البعد بالكل «الأركتاف» إلى ثلاثين
 قسما ، أما المصريون فيزعمون الى تقسيمه إلى أربع وعشرين
 قسما وكذلك الأتراك وقد سبقهم إلى ذلك الأخ مشافة
 صاحب الرسالة الشاهية فشرح طريقة عملية لإيجاد الأربع
 والعشرين ربما المتساوية بتقسيم الوتر إلى ٣٠٥٦ قسما وخرج
 من ذلك نتيجة لإبأس بها وأورد الأسماء التي تستعمل لهذه
 الأربع واتخذها الأتراك أساسا لتسميتهم . ولكن المصريين
 المعاصرين على ماظهر قد تناولوا أسماء على الدرويش بالحذف
 والبر وأخذوا منها ماأرادوا ولم يسكروا .

وأما الأسماء التي بين المشيران والوراق فأرى أن نحفظ
 بها كما هي في مصر وأن لا نستعمل التغير الذي اتخذته
 الأتراك . لأن ترتيبها المستعمل الآن مطابق لما أوردته مشافة
 وعزده كالوجيت وهو يفسر بصراحة لحن العجم الذي أجمع
 الجميع على أنه لحن افريجي غال من الأربع بخلاف الوضع
 التركي .

الوضع التركي	وضع مشافة وكلو جيت	الوضع الدارفمصر
عشيران	عشيران	عشيران
عجم عشيران	قرار نيم عجم	نيم عجم عشيران
تيك عجم عشيران	قرار عجم	عجم عشيران
عراق	عراق	عراق
حسيني	حسيني	حسيني
عجم	نيم عجم	نيم عجم
تيك عجم	عجم	عجم
أوج	أوج	أوج

السلم الموسيقى

العربي

الدرجة الرابعة وتبعد عن الثالثة بعداً ثانياً متوسطاً أيضاً

« الخامسة » « الرابعة » « كبراً »

« السادسة » « الخامسة » « متوسطاً »

« السابعة » « السادسة » « متوسطاً أيضاً »

« الثامنة » « السابعة » « كبراً »

وقد يطول شرح مافي ذلك من المبادئ والنظريات .

وبعد الاختبار والتجارب البقية تحقق للرب أن هذا السلم هو أجل وأصلح وأرق وأعذب وخير ما يمكن أن يكون في تسلسل الأصوات وتكون الألحان الانفرادية ، ثم حددوا في ذلك السلم مواقع الأصوات الصغرى أى الأصوات التي تبعد عن الدرجات الأساسية لذلك السلم بمقدار بعد ثنائى صغير لكثرة استعمالها في النغات الشرقية ، وهذا البعد يساوى نصف البعد الكبير ، ولما كانت نسبة مقادير هذه الأبعاد الثلاثة كـ ٢ إلى ٤ و ٣ إلى ٤ وكان الفرق بين الأوسط والكبير رباعاً ، وبين الأوسط والصغير رباعاً رأوا فيها بعداً خيراً ما يمكن أن يكون قسم ذلك السلم الموسيقى أى المسافة ما بين الأساس والصياح أى ما بين الدرجة الأولى والثامنة - بما كانوا يسمونه بالبعد ذى الكل - إلى أربع صوتية لظاهر نسب درجات ذلك السلم ولتكون النسبة أو الوحدة الصغرى ظاهرة واضحة ويكون هذا السلم مؤسسا على قاعدة علمية وقانونية ثابتة ، ومنذ نشأت الموسيقى العربية إلى وقتنا هذا لم يظهر في ملكة الأصوات الباقية ما هو أصح من أصوات ذلك السلم الموسيقى العربى في تصكيين الألحان أو ما يهتق رقة وعذوبة .

لما أراد العرب درس المنصر الصوتى في موسيقاهم وبحث سلمهم الموسيقى عليها اتخذوا أغلظ صوت يصدر من حجرة الرجل أساساً لهذا السلم ، وكانوا يشدون عليه طبقة وتر الم في المود وهو أغلظ الأوتار صوتاً في تسوية هذه الآلة ولما بحثوا في أمر الدرجة الثانية ، وجدوا أن الجمال والتألف لا يتم بينها وبين الأولى إلا إذا ارتفعت عن الأولى بمقدار بعد ثنائى كبير . وهو ما كانوا يسمونه بعداً طينياً وإذا شئنا الوضوح في تجربة على وتر من الأوتار واعتبرنا صوت الوتر ، وهو مطلقاً ، أساساً يمثل تلك الدرجة الأولى كانت موضع الدرجة الثانية على هذا الوتر على مسافة التسع منه . ثم بحثوا عن الدرجة الثالثة فوجدوا أيضاً أن الجمال والتألف لا يتم لها مع ما سبقها ولا يكون طبيعياً لذيلاً في حاسة السمع إلا إذا كانت هذه الدرجة على مسافة بعد ثنائى أوسط مما على الدرجة الثانية ، وهذا البعد يساوى ثلاثة أرباع البعد الثنائى الكبير ، فإذا كان البعد الثنائى الكبير يساوى تسع طول الوتر فالأوسط يساوى جزءاً من ١٢ جزءاً من الباقي من طول الوتر ثم بحثوا عن الدرجة الرابعة فوجدوا أنه يجب أن تكون على بعد أوسط أيضاً مما على الدرجة الثانية ، وهكذا استمروا صعوداً حتى الصياح وهو حجاب الصوت الأساسى ومضاعفته والحادة وخطته انتهاء الديوان الموسيقى . وكونوا سلمهم الموسيقى الأساسى على الأبعاد الآتية بحسب :

الدرجة الأولى من الأساس

الثانية من الأولى بعداً ثانياً كبيراً

الثالثة من الثانية متوسطاً

لمليل المصري

رئيس جمعية أنصار الموسيقى العربية بالإسكندرية

تدوين الموسيقى العربية

أشار الأستاذ صفر على في مقاله الذي نشرته له «الموسيقى» هنا التوازن في العسدد الماضي إلى الطريقة التي وجه التفنيس الموسيقي بوزارة المعارف نظر المدارس إلى اتباعها في تدوين المقامات العربية بالعلامات الموسيقية وطاق نشرتها وزعها عليها .
وقد رأينا ، منما لما قد يخطط على القاري من الفهم ، أن نشر نص النشرة التي وزعها التفنيس الموسيقي على المدارس

وزارة المعارف العمومية

نشرة

التفنيس الموسيقي

بشأن توحيد طريقة تدوين المقامات الشرقية الواردة في مناهج الدراسة الموسيقية

يرى التفنيس الموسيقي توحيداً لطريقة تدوين المقامات الشرقية الوارد ذكرها في مناهج الدراسة الموسيقية للدارس الابتدائية للبنين والبنات أن بلغت نظر حضرات مدرسي الموسيقى ومدرساتها إلى اتباع ما يأتي : -

اصطلاحات

١. رفع الصوت $\frac{1}{2}$ درجة : \sharp خفض الصوت $\frac{1}{2}$ درجة : \flat

٢. « $\frac{1}{2}$ » : « $\frac{1}{2}$ » : « $\frac{1}{2}$ » : « $\frac{1}{2}$ »

٣. « $\frac{3}{4}$ » : « $\frac{3}{4}$ » : « $\frac{3}{4}$ » : « $\frac{3}{4}$ »

٤. « $\frac{1}{4}$ » : « $\frac{1}{4}$ » : « $\frac{1}{4}$ » : « $\frac{1}{4}$ »

٥. - أن تعتبر درجة الراس متعادلة لدرجة « دو الوسطى » من الاصطلاحات الأفريقية وعلى ذلك يكون تدوين : -
١. مقام الراس « المقرر على السنة الثانية » كما يأتي :



الأوبرا وتطورها

الأوبرا الفرنسية حتى منتصف القرن الثامن عشر

اعترض سيليا من الصواب ، ذلك بأن هذا النوع من الفن لقي مناهضة من كبار المفكرين والأدباء يرجع سببها القوي إلى انساب هذا الفن إلى عنصر أجنبي .
وحسبنا ، تصوراً لتلك المناهضة ، أن نذكر ما خطه أحد أولئك المفكرين وصفا للأوبرا قال :

« الأوبرا عمل رثيٌّ ذو وجهين من الشعر والموسيقى يحاول فيه الشاعر والموسيقى أن يصعرا بعضهما بعضاً . وكلاهما يجتهد في إخراج نتاج سيء »

ولكن « بيرن Perrin » ، الموسيقار الإيطالي غالب تلك الصواب فذلاً واستطاع ، بمجهود الجبارة ، أن يحصل في عام ١٦٩٩ من الملك لويس الرابع عشر على امتياز يخوله تمثيل الروايات الثنائية على الطريقة الإيطالية مدة اثني عشر عاماً في باريس وغيرها من المدن الفرنسية ، فشد في باريس مسرحاً جديداً مثل فيه كشكولاً من المناظر والروايات والرقص . وقد اشترك مع بيرن موسيقار آخر اسمه كامبير « Cambert » ، عاونه في مجهوده ، وكان أول موسيقار فرنسي ظهر في ميدان تلحين الأوبرا ، غير أن نزاعاً دب بينهما ، ساقها إلى التناوش فالحصومة ، مما أدى إلى حرمانهما من الامتياز المشتمل به ومنحه الموسيقار لولي « Lully » ، الذي يعد بحق أب الأوبرا الفرنسية ومبدعها وهو إيطالي الأصل ، ولد في فلورنسا سنة ١٦٤٥ ، إلتقى به الشفاليه جيز « Quise » ، في أثناء رحلته في إيطاليا صياً في الثانية عشرة من عمره ، حسن الصوت ، بارع في

في مثل القرن السابع عشر اتخذت الأوبرا الإيطالية سيليا إلى فرنسا ، فاكاد يتم زواج ماري ميديتشي من الملك هنري الرابع ، وهي إيطالية ، مسقط رأسها فلورنسا مباءة الأوبرا الإيطالية ، حتى استقدمت من إيطاليا نخبة من شعرائها وموسيقائها لتبهر فرنسا (وطنها الجديد) بروعة الفن الإيطالي في الأوبرا الحديثة . غير أن أولئك الشعراء والموسيقين لم يصيبوا النجاح المرجو ، لأن الفرنسيين استقبلوهم في شيء من القنوط غير يسير . وكرهوا منهم أن يذيقوا في الملأ ، أن اللغة الفرنسية لا تصلح لأداء الغناء على وجهه الصحيح ، وكبر عليهم هذا الطعن الجارح فمقتوا أولئك الفنانين الأجانب وكالوهم قدما وتغمرحوا .

حدث بعد ذلك أن كان « مازارين » ، الذي كان سفيراً لفرنسا في روما ، وظل في سفارته زمناً طويلاً تمكن فيه من معرفة فن الأوبرا الإيطالي وتذوقه ، فعمل على استيفاد طائفة من الشعراء المجهدين ، والموسيقين الماهرين ، والمثليين البارعين إلى فرنسا ، فاستطاعوا في عام ١٦٤٧ أن يخرجوا أول أوبرا باللغة الفرنسية ، نالت من النجاح حداً كبيراً ، رغم مصادمها من العقاب ، وما

قد تألفت المقدمات الآلية لأوبرات «لولى» من أربعة أجزاء بينما كانت مثيلاتها في إيطاليا مكونة من ثلاثة أجزاء فقط .

وبذلك ابتكر «لولى» نوعاً خاصاً للأوبرات الفرنسية يمتاز عن الأوبرات الإيطالية ، كما طبعت أوبراته بكثرة مناظر الرقص فيها لأن الشعب الفرنسي كان يحبها ويحبها .

وكانت عادة «لولى» في تلحين أوبراته أن يستلهم الشعر ويترجم به مراراً حتى يهبط عليه اللحن صفواً ، ثم يجلس إلى البيانو فينتقي ويعزف . وعلى الموسيقى على من يختاره من تلاميذه . وكان يتولى رئاسة الفرقة في المسرح ، ويؤدي . في الوقت نفسه ، عمل مديراً ومخرج الروايات معاً ، وكان أحق تخرج به الحدة عن طوره الطبيعي ، فيركل المازفين بقدمه إذا ساء منهم عمل . ولقد بلغت به تلك الحدة أن أخذ كان أحد المازفين وضربه بها على ظهره فكسرها ، ولذلك كان دائماً في خلاف مع معاونيه في العمل ، ولكنه كان يبادر إلى مصالحتهم عند ما تهدأ ثورة غضبه ، وبلغ من حاقته أنه في أثناء تمثيل إحدى أوبراته لمناسبة شفاء الملك ، أن أصيب في قدمه بحرج مات بسببه عام ١٦٨٧ عن ٥١ سنة .

ولما لم يكن من خلفائه ولا تلاميذه من يستطيع سد الفراغ الذي أحدثه موته فقد اضطلعت الأوبرا الفرنسية وظل الأمر فيها كذلك حتى انتهى الميراث إلى الموسيقار «فيليب رامو *Philippe Rameau*» الذي أعجب كثيراً بما رآه في إيطاليا من فن الأوبرا . إعجاباً حله على الانكباب هناك على دراسة الموسيقى عزفاً وطعاً بالقواعد . ولم يبد إلى باريس سنة ١٧٢١ حتى ألف كتاباً في الهارموني يعد أساساً لعلم الهارموني الحديث إذ أدخل على هذا العلم كثيراً من التجديد .

العزف بالقيثارة ، فاستصحبه إلى باريس وقدمه إلى شقيقته الملكة تحفة فنية ناشئة ، ولكنه كان يتهم فرص فراغه لاتمام دراسة العزف بالكان ، ودرس قواعد الموسيقى فنبغ في ذلك حتى اختير ضمن فرقة الأربعة والعشرين عازفاً بالكان الذين كانت تؤلف منهم فرقة الملك لويس الرابع عشر . وقد اصطفاه الملك فولاً رئاسة فرقة الصغيرة وكلفه وضع موسيقى لبعض موافق الرقص في الروايات الفكاهية لموليير . وهذه الوسيلة بدأ اتصال «لولى» بالمسرح وطموحه إلى الحصول على الامتياز الذي يتمتع به «بيرين» وقد أبلغه ما ربه حظوته لدى الملك ، وما وقع من الخلاف بين «بيرين» وشريكه .

وقد وفق «لولى» في اختيار شعراء أوبراته التي توالى واحدة بعد أخرى ، وأصبح الشعب الفرنسي الذي كان لا يابى بالأوبرات ، يتوقها ويحس اللذات فيها ، وقد لازمها النجاح برغم ما كان بينها وبين الأوبرات الإيطالية من تفاوت عظيم في الناحية الفنية .

وهنا انجذبت الرغبة في فرنسا — على نحو ما سبق حدوثه في إيطاليا — إلى إحياء الرواية اليونانية القديمة ، ولذلك كان المنصر الروائي في الأوبرات الأولى للموسيقار «لولى» أبرز ما فيها ، كما كانت خطأ من غناء الأوبرا المنفرد *Art* بل كانت كلها محاورات ثنائية ، وثلاثية ، ورباعية . وكانت الآلات الموسيقية المستعملة في الفرق ثمانية تلك الأوبرات هي الآلات الوترية ، والفلوت ، والأبواه ، والطبول . وكانت الأوبرات الفرنسية في صالح الشعر أكثر من الأوبرات الإيطالية التي كانت الموسيقى فيها تطغى على الشعر . وقد أدخل «لولى» المقدمات الآلية في الأوبرات أوفرترير ، ورغم أن الأوبرات الفرنسية كانت تحت التأثير الشديد للأوبرات الإيطالية سيما مدرسة «نابولي» ،

وعلى التقيض من ذلك كان الشعب كثير الاقبال على الروايات الهزلية التي كانت تلقى في الاسواق العامة والتي كان يطلق عليها اسم الفوديل والتي هي أساس نوع الروايات المطبوع بالطابع الفرنسى وهو نوع الاوبرا كوميك .

وكان روسو أول من كتب أوبرات فرنسية سهلة المواضيع يستسيغها الشعب ويتذوقها ، أخرج أولاها عام ١٧٥٢ ثم تلاهت أوبراته بعد هذا التاريخ وكانت مؤلفة ، في عصرها الالام ، من مقطوعات موسيقية صغيرة وبها أغاني منفردة « Arie » ناسبت الشعب وجبته في الاوبرا حتى أصبح كلفاً بها .

ولقد هاجمه كثير من «مكبرى عصره» وفي مقدمتهم روسو ولكنه عرف ، في حزم وعلم ، كيف يدفع عن نفسه تلك الحلات

وهو أول من بذل مقامات ألحان الكنيسة . وهي المشابهة للمقامات في الموسيقى العربية ، بنوعى السلين الكبير والصغير ، الميجور والمينور . أما عن أسلوبه في التلحين فانه لم يتغير كثيراً عن أسلوب أوبرات «لولى» حيث نهج في البداية نهجه ، إلا أن أوبرات «رامو» امتازت بأنها كانت أغنى في الآلات الموسيقية ، كما كانت أغنى من الوجهة التلحينية وتزايها أكثر توزيعاً .

غير أن مواضيع تلك الاوبرات كانت تعالج أموراً عليية ومادة قديمة إن شراً لها البلاط وقدرتها طبقة من المتأدين والمعلم فان الشعب الفرنسى كان لا يستسيغها في سهولة وترحيب .

١٠٠٠ جنيه مصرى

يدفعها

بنك ندا وحلفون وشركاهم

لن يثبت عليه توقيه بدون وجه حق عن تسليم أوراق مالية باعها بالتقسيط وتسدد له منها

منذ تأسيسه إلى اليوم

منتجات بلادكم

أولى بتشجيعكم واقبالكم

شركة مصر للغزل والنسيج

نتسج لكم أصنافاً جديدة مصنوعة من القطن المصرى الخالص

من الدبلان المصرى - دبلان زهرة المحلة - وكافة الأنواع الأخرى

الشيكة - قماش المصايف - الملابس الداخلية

والقمصان على ألوان جديدة مختلفة

بمجموعة فاخرة من فوط الوجه وقماش البرانس

حتموا طلب منتجات الشركة من :-

مصانع الشركة بالحلة الكبرى ومن فرعها بإسكندرية الأزهر بمصر

ومن جميع محلات المانيفاورة وشركة بيع المصنوعات المصرية وفروعها

بحوث علمية

صوت الرضيع

والاعتقادات ، فانه وإن كان الكثير من الحيوانات تصرخ ساعة ولادتها ، إلا أن التجارب العلمية أثبتت أن حاسة الشعور « الحس » تكون في المولود الجديد ضعيفة جداً في الأسابيع الأولى من ولادته ، حتى إن وخز الأبر وأقوى التأثيرات الكهربائية التي لا يطقها البالغ يحتملها الرضيع في هذه السن دون صراخ أو أية حركة دفاعية . كذلك ثبت علمياً أن صراخ المولود الجديد لا يمكن أن يدل على تألمه ، كما ثبت موسيقياً أن هذا الصراخ لا يمكن أن يدل على احتجاج أو عدم رضا أو تمير عن أى معنى آخر يحتاج فيه إلى التفكير لأنه لا يظهر في رنين صرخ الرضيع أى تغير صوتى إلا بعد خمسة أو السبعة الأسابيع الأولى من الولادة ، وبعد هذه السن فقط يظهر في وضوح صراخ الرضيع الدال على عدم رضائه أو تألمه .

وعلى هذا فليس صراخ المولود الجديد دالاً على تأثير حاله النفسية وإنما هو كما أثبتته الطب الحديث ، مساعد لعملية التنفس ، يأتيه المولود عفواً عن غير قصد ولا إرادة . وما ذلك الصرخ إلا مجرد قصير المزايم الصوتية التي لم تكن قد فتحت بعد ، والتي تقاوم الهواء الخارج في التنفس من الرئتين (الزفير) محاولاً فتحها ، وقد ثبت أن ذلك الهواء الذي هو أول هواء يدخل الرئتين يكون أشد انتشاراً فيها وأقوى على فتحها كلما قاومت المزايم الصوتية خروجه . وعلى ذلك فصراخ المولود الجديد لا علاقة له مطلقاً بالعالم

يستقبل الوليد الدنيا باكية صارخا ، فكأنما يحى العالم بصياح مرتب الإصااع تتخلله سكنت متظمة الفترات . فالصوت الانسانى هو العلامة الواضحة المالة على الحياة ، إذ يثبت بها الطفل عند ولادته دخوله الدنيا .

وقديماً شغل العالم بتفسير أول صراعات الوليد ، فجللت جميع تعليلات العلماء والمفكرين كلها فلسفية ، قد يكون للتعبال والتوسع في معاني الحياة وشروطها أوضح الأثر فيها . وإنما لتشير إلى بعض آرائهم استكمالاً للموضوع وتخصياً لبحثه :

يقول العالم جوتسمان « أول صراخ المولود ومدلوله هما العظم الذى حاول الناس تفسيره ، فاعتقدوا أن صراخ الذكور عتاب لبيدنا آدم وصراخ الإناث عتاب لحواء »

ويقول الأستاذ ميشيليب :

« إن صراخ الوليد فرع من استيلاء الطبيعة عليه ، واستكانته لها ،

وزعم آخرون أنه احتجاج ضد الولادة ، ومنازلة متمرك الحياة المقفمة بالبؤس والفتيق ، حتى إن كانت (Kant) الفيلسوف الألمانى الكبير (١٧٢٤ — ١٨٠٤) لم ير في هذا الصراخ غير مجرد مدلول ظنى فقال « إن الوليد يوم مولده لا يشكو أنأا وإنما يصرخ من شدة غيظه ، ذلك بأنه يريد أن يتحرك فيتمده بحزه ويسلب منه حريته ،

وهذه الآراء ، وغيرها ، أقرب إلى الخيال الشعرى منها إلى الحقيقة . فان العلوم الحديثة أثبتت بجملة بطلان تلك الآراء

ذلك في الكلام من شدة الفزع، فإذا انخفض صوت البيانو بعد ذلك فجأة ظل الطفل يرقبه بفزع .

على أنه وإن اختلفت سن الأطفال في بدء تأثرهم بالموسيقى فإنه من المحقق أن يتأثر كل من كل جسمه نمواً طبيعياً في الأسابيع الأولى ، تأثراً مختلف الدرجات ، بالأصوات المأدبة الصادرة من الآلات الموسيقية أو الغناء أو من صوت الأم الحنون . ويعتبر عليا ربع العام الأول من عمر الطفل الوقت الذي يحفظ فيه السماع . وتكون سعادة الطفل كبيرة إذا ما اكتشف عن مصدر الصوت . وإذا ما أعطى الطفل لعبة فإنه يحاول أولاً ضمها إليه ، ولكنه سرعان ما يضرب بها جسماً صلباً لأحداث صوت . فالطفل يحاول بما يتناسب وعقله أن يحصل كل شيء إلى آلة صوتية ، وهو لا يبر من اللعبة لذاتها إنما يسعد منه أنها تسبب انتفاعه وتكون مصدر عمله ولهذا كانت (الشخايل) أول آلات الموسيقى التي يعرفها الطفل . والضرب بها أول ما يعرفه من أنواع العزف بالآلات

وكما أن الموسيقى أقدم في العالم من الكلام فهي كذلك في الطفل ، لأنه لا يحاول تقليد الملمع بطريق الكلام بل بطريق النطق الغنائي فهو يجتهد في المحافظة على منطقة الصوت ومحاكاته . وكثيراً ما تستعين أذن الرضيع ببنه فيرقع الطفل فم المتكلم أو المغني كأنما يقرأ من الشفاة محاولاً الاحتفاظ بطنقة الصوت الذي يسمعه . ثم تنمو فيه قوة المحاكاة من أسبوع لآخر فتكون في البداية ضعيفة تتدرج إلى أن تصبح قوية .

ولقد ثبت أن الأطفال تتفاوت في القدرة على محاكاة أصوات الغناء . فبينما بعضهم يحاول تقليد الصوت الذي يسمعه ويحيد نفسه في ذلك ، نجد غيره يستطيع في غير جهد محاكاة ذلك الصوت تماماً ، وقسم ثالث يرتفع في المحاكاة عن الصوت الذي يسمعه أو يزل عنه غظلاً . وهنا يمكن معرفة مقدار الاستعداد الموسيقي عند الطفل

وقد أظهرت التجارب أن الأطفال ذوي الاستعداد الموسيقي

الأول يكون هادئاً تكثر فيه الأصوات الموسيقية ، بينما يكون الثاني على العكس .

وقد ثبت أن نمو ملكة التكلم تتوقف على نمو الصرخع البدال على عاطفة السرور . فإن الرضيع يتأده بكثرة سماعه إياه ، كما يمكنه الابيان به طوع إرادته فيتعود منه التعبير الصوتي وتقليد ما حوله من الأصوات ، حتى إنه ليجتهد في أن يجعل صرخته هذا موافقاً لنبرات الوسط المجاور له . ومن هذا تربي فيه ملكة التكلم ويضع عن أول مقاطع واضحة ينطق بها وهي « بابا ماما » وبذلك يتحول صرخع السرور إلى تكلم .

وتعلم التكلم — أو بعبارة أخرى وضوح نطق المقاطع وربط مخارج الكلمات — لا يؤثر قط على روح الرضيع بل يؤثر كذلك في نمو أعضائه جسمه التي يستعملها في التصويت وهي المسماة بالجهاز الصوتي الانساني، فيمرنها ويقومها .

وفي الامكان قبل أن يتعلم الرضيع التكلم أن نعرف ما إذا كان ذا مواهب موسيقية أولاً ، فقد لوحظ كثيراً أن الرضيع ذا الاستعداد الموسيقي يمكنه قبل أن يتكلم ، أن يحاكي أى صوت موسيقي يسمعه بشرط أن يكون هذا الصوت في دائرة الأصوات التي تشتمل عليها منطقة صراخه المختلف ، وإلا كانت المحاكاة فوق طاقته .

أما تأثر الطفل بالموسيقى إجمالاً فيختلف باختلاف الأطفال فان طفلاً في اليوم السابع والعشرين من مولده وقف صياحه وسكت حين عزف له البيانو ، وهذا الطفل نفسه كانت الموسيقى على السمع أياً كان مصدرها تسببه عن الصرخع في الأسابيع التي تلت ذلك ويسير ، وإن طفلاً آخر كان ينصت في الأسبوع الخامس لأصوات العزف أو الغناء . وطفلاً آخر كان عند سماعه الموسيقى في الأسبوع السادس عشر من عمره يرفع رأسه متأثراً متلفتاً في الحجرة عن مصدر العزف إلى أن تقع عيناه عليه فيظل يراقبه . وعندما كان يرتفع صوت البيانو كان الطفل ينزعج وتضيق فتحة فمه ، ثم يأخذ الطفل بمد

يمكنهم ترويض النيات الموسيقية الصغيرة في الشهر الثامن أو التاسع من أعمارهم. وقد قرر ذلك الكثيرون من علماء الموسيقى الذين قاموا بتجارب عديدة على الأطفال، خصوصاً في مراقبتهم لأبنائهم. وقد يستطيع بعض الأطفال التكبير في ذلك بكثير وهذا نادر لاحقاً له فقد قرر الأستاذ الدكتور «شونمان» Schuenmann أستاذ التربية الموسيقية بجامعة برلين أنه كان يحمل طفله على رجليه أمام البيانو فكان وهو في الشهر السادس من عمره يحاول الفناء في منطقة الأصوات التي يرضفها له.

كذلك قرر العلامة (استمف) Stamp أن ابنه وهو في الشهر التاسع من عمره استطاع أن يبنى في حدود النغمة إلى رابعيتها أو خامستها إذا وقع والده على البيانو ولكن هذا كان دائماً في اتجاه من أعلى إلى أدنى، ولم يستطع الطفل في هذا السن عمل العكس. وفي هذا ما ثبت للطلب أن إمكان إزعاج الحبال الصوتية يكون ميسوراً في الحصول على الأصوات النليظة قبل إمكان توترها حسب الإرادة للحصول على الأصوات الحادة ولكن هذا الطفل نفسه كان في مقدوره في سن ١٤ شهراً أن يبنى في أي اتجاه كان.

كذلك قرر الموسيقار المعروف (دفوراك) Dvorak أن ابت استطاعت بعد مضي سنة واحدة على ولادتها أن تحاكي لحن مارش بسيط.

وفي نهاية السنة الثانية للرحيم تصبح دائرة الأصوات الموسيقية التي يستطيع الفناء فيها خمسة أصوات وهي تيسره جميع الأطفال تقريباً.

وسأتي في مقالات تالية على نماء الصوت الإنساني في دور الطفولة، ثم المراهقة، فالبلوغ، فالرجولة، فالشيخوخة.

ظهر حديثاً

الجزء الأول

من كتاب

دراسة القانون

تأليف الأستاذ

دكتور محمد أحمد الحفني
مفتش الموسيقى بوزارة المعارف
ومرآب مفودة للمهد

مُصنَّطِعُ رَضَا بَابُ
رئيس المعهد الملكي
للموسيقى البصرية

يطلب من إدارة المعهد بشوارع الملكة نازلي بمصر



الموسيقى في كلمات

لا كانت الموسيقى إذا استطاع الإنسان أن يترجم ما تعبر عنه
في كلمات واضحة جلية، أو بصورة زينية
هيلر

في العبقرية والاستعداد

أيها الفنانين الحديثون لا تسألوا ما هي العبقرية، فإن العبقرية
منكم يحسها ومن حرم العبقرية لن يدرك مطلقاً كتبها
روسو

العبقرية لا تنقل القواعد الموضوعة، ولا تهمل الجد في العمل
ثيياوت

إني لا أعتقد في أية عبقرية، بل في العمل الجدي المتواصل
ريجس

العبقرية الفنية نادرة الوجود، ولكن يستطيع كل إنسان
أن يتأهب ويتربى فنياً بشرط أن يجد ودياراً على الاجتهاد في
التحصيل، وعلى قدر سعة طبعك بالأشياء تقل العوائق في طريقك،
ويتناست نجاحك في الحياة
أفلاطون

أول علامات الاستعداد، مراوغة الشيء
ماركس

بمجرد الاستعداد يملك تسعى وتستوعب، أما العبقرية
فتجملك بتدفع
هيتشولد

الموسيقى والشعر

الموسيقى شاعر أيضاً
تهوفن

الموسيقى قاعة، والشعر خطيبها
فاجنر

الشعر جسم الورد، والموسيقى رائحتها
فاجنر

كلما أخرجت ما أضنه من الأغاني يغير الحان أشعر أنه
يعزوها الروح
طاغور

الموسيقى أقوى من الكلام كثيراً، فإذا امتزجا معاً كانا
بمثابة زواج الأمير بآلة الحفنة
شوبنور

يبنى أن يكون الشعر في الأوبرا الولد المطيع للموسيقى
موزار

يجب أن يكون الشعر في الأوبرا مجرد وعاء لشيء قائماً
بذاته
فيتا

الموسيقى وحدها لغة العالم، فإني بحاجة إلى ترجمة لأنها
النفس تتحدث النفس
جايل

بِسْمِ الْقَدِيمِ وَالْجَدِيدِ

من يرغب عن الموسيقى لا يستحق أن يسمى إنساناً ، ومن
يقصر على حبها فهو نصف إنسان ، وأما من يزاولها فهو
الإنسان الكامل

جيتا

احترم القديم ، ورحب بالجديد ، ولا تحكم على من تجهل
من الناس

شومان

جد بما فيك من قوة تبلغ غرضاً لم يصل إليه سواك ،
واقف نفسك إلى آخر نعمة من حياتك ، ولا تنف عن تحصيل
العلم إذ : الحياة قصيرة والفن دائم
بيتهوفن

لا بد أن نسأل أنفسنا سؤالين : هل تمت لنا معرفة القديم
كله وانتهت بنا إجادته كما أجاده القدماء قبل الشروع في شيء
جديد ؟ ثم هل لنا استعداد أيضاً ؟

بوزوني

لا قائدة من المتروموم ، فصاحب الاحساس الحقيقي لا يحتاج
إليه ومن حرم هذا الاحساس لا يجديه شيء غيره
بيتهوفن

الموسيقى في أحسن مشاعرها لا تحتاج للعداة ، ويعني آخر
إنها كلما قدم عليها العبد اعتادها الإنسان وكان أثرها أعظم
جيتا

في تعليم الموسيقى

الموسيقى أشرف ما تهب بنا العصور القديمة والحديثة أن
تمله
فريدريك الأكبر

مزاولة الفنون الجيلة مقصورة على أهل المواهب . وأما
عشقها فمتيسر مباح لكل مخلوق
جرين

الموسيقى تهذيب الخلق ، فإذا ما تعين ذلك اقتضح لنا وجوب
تعليم الناس إياها تعليماً إجبارياً
أرسطو

في القواعد والنظريات

التي الذي لا تسمح به الموسيقى لا يكون سببه أن قواعد
مينة وضعا أستاذ للفن تضاد وجود هذا الشيء ، إنما هي قوانين
طبيعية أملتها الناس على أستاذ هذا الفن ، وكلفته المحافظة عليها ،
فالخطأ الموسيقي خطأ في المنطق

هاوبتمان

يجب أن تستخدم الموسيقى في خدمة الدولة كسائر الفنون
الأخرى . والرأي القائل بأن الموسيقى أداة لهو وطرب للنفس
رأي فاسد خاطئ ، والموسيقى يجب أن تبعث على حب الطيب ،
وكرامية الردى . حتى يصح المرء بواسطتها صالحاً طيباً ، وما
من شيء يتفشل في أعماق النفس . ويسكن في قراورها كالابتعاد
والنم . ولهذا تصلح الموسيقى الجيدة سامعها وتفتح بصره ما
تفسده الموسيقى الرديئة
أفلاطون

يجب أن لا يكون التعليم الموسيقي منزولاً ، بل جزءاً من الثقافة
العامة

ليزرت

البغرية واسعة الطبيعة في وضع قواعد الفنون
كانت

أدب الموسيقى وفلسفتها

وليس من هنا أن تثبت من الوقائع التاريخية أو الأدبية التي اشتمل عليها كتاب الأغاني فإن الخطب في ذلك أعظم من أن تسمة طائفة بحالة كهنه، وإنما زيد أن نمتحن أبا الفرج ونخبر مذهبه في تسجيل الوقائع وطريقته في أدل الرواية. على أنا نكاد لا نقدم على ذلك حتى يلوح لنا أبو الفرج صريحاً نقاداً وعلامة متشككاً يتناول الوقائع على حذر ويستعرض الروايات وفي نفسه من بعضها ما فيها.

على أن أبا الفرج مع هذا كله لم يكن في كتابه مؤرخاً على النحو المتعارف بل كان أديباً يخدم التاريخ الأدب ويستخره له فما جاء من التاريخ على هذه الشريطة رحب به وما بدد عنه أغفله والأمر في الكتاب كله قائم على هذا الوضع. وقد التزم أبو الفرج ذلك إذ كان قد أقام الكتاب على الموسيقى والفناء وجعلها قبله الأولى وغايته العظمى، ثم استطرد إلى الأدب إذ كانت الأصوات الغنائية لا تقوم إلا بالشعر واضطرته الضرورة إلى ذكر الشعراء الذين قالوا الشعر الغنائي، وإلى ذكر الوقائع التي قيل الشعر بسببها، ثم إلى ذكر بعض الملوك الذين وصلتهم بالوقائع صلة أو ربطتهم بها رابطة.

وقد وضع من هذا أن الأدب نفسه جاء في الكتاب محمولا على غيره وليس أصلاً مقصوداً بالذات. وإذا كان الأمر كذلك فإن التاريخ يعد من باب أولى عالة على الكتاب.

كان أبو الفرج في كتابه أديباً ولم يكن مؤرخاً. وإن شئت قل إنه كان مؤرخاً خاصاً عمد إلى بعض النواحي فسجلها في كتابه وخلصها على الشعر في ديوانه. ومن الفروق الواضحة بين المؤرخ والأديب أن المؤرخ إذا التزم ناحية من التاريخ وجب عليه ذكر كل ما اتصل بهذه الناحية واضطر إلى الإحاطة والاستيعاب، وإن عمم القصد

أبو الفرج الأصفهاني

الأديب المؤرخ

للكاتب الأديب الأستاذ وخلصون.

كان الباحث لأبي الفرج الأصفهاني على تأليف كتابه غيرته على الأغاني واستنكافه أن ينسب إلى لحول المغنين ما ليس لهم أو يحمل عليهم ما لا يتفق ومكانتهم في الفناء، وقد ساقه المقام إلى:

«ذكر السبب الذي من أجله قيل الشعر أو صنع اللحن من خبره يستفاد ويحسن بذكره ذكر الصوت معه على أقصر ما أمكنه وأبعد من الحشو والتكثير بما يقل الفائدة فيه، وأتى في كل فصل من ذلك بتنف تشاكه. ولحق تليق به، وهو إذا تأملها قارئها لم يزل متفلاً بها من فائدة إلى مثلاً، ومتصرفاً فيها بين جد وهزل، وآثار وأخبار، وسير أشعار متصلة بأيام العرب المشهورة وأخبارها الماثورة، وقصص الملوك في الجاهلية، والحلفاء في الاسلام، تجعل بالمتأدين معرفة، وتحتاج الأحداث إلى دراستها، ولا يرتفع من فوهم من الكحول عن الاقتباس منها».

هكذا يشرح أبو الفرج مذهبه في التأليف ويبسط طريقته في الكتابة ونحن نزيد أن تتناول الكلام على أبي الفرج في هذا الفصل من ناحية التاريخ نرى مبلغ شأوه في هذه الناحية، وتقف على عظم أمره.

بالأخبار وأنه ما كان يقبل من أحد في العصور السالفة أن يروى خبراً أو يذكر واقعة إلا إذا أسندها إلى رواية ثقة وعزاها إلى شهود عدول. فهذا هو روح العصر وما كان لأبي الفرج أن يشذ عنه أو يتعدى حدوده وتقاليده، ومن الأنصاف أن يلحظ النقاد عذراً أبي الفرج فيما ذهب إليه في هذا الصدد.

والناظر في كتاب الأغاني يجد في كل صفحة من صفحاته آية الرغبة في استخلاص الحقائق وتمحيص الوقائع ويجد أبا الفرج قد وقف طويلاً عند بعض الحوادث شاكاً مسترياً فإذا غلبته نزعة الأدب على أمره وسجل في كتابه بعض ما يريه مده له أو عقب عليه بذكر ما يفيد اختلاق الواقعة أو إخراجها عن حقيقتها بالمبالغة والاسراف. وقد اشتمل الكتاب على وقائع كثيرة بين فيها الاختراع واعتذر أبو الفرج عن نشرها بشهرتها وتعلمها بحيث يبنى أن لا منها الكتاب.

ومن أخلاق أبي الفرج الواضحة في كتابه حبه الشديد للانصاف وسعة صدره ورحابة خلقه وترفعه في التأليف عن مظنة الشبه والأهواء وتحجافه عن التأثير بالتزعات الشخصية. وآية ذلك أنه كان أموياً ولكنه ترجم للخلفاء العباسيين ترجمة واسعة مستفيضة وأحطب في التفتي بأنارهم والاشادة بمحارهم وصور عصورهم تصويراً يفتن النفوس ويغلب الألباب. وآية أخرى أنه كان شيعياً ولكنه لم يتحامل على السنيين ولا أثر عنه في كتابه نقد لم أو تعريض بهم.

ويظهر من مبلغ ما كان عليه مؤلف الأغاني من النزوج العلي وكيف أنه ارتفع في مكانته عن التأثير بنزاعته الخاصة أو التحيز لهواه إلى حد يؤثره على الحقيقة ويخرجه عن الحدود التي التزمها وشرطها على نفسه عند ما هم بأخبار كتابه.

ويحصرني في هذا المقام رأى أحسب فيه الكفاية من الدفاع عن أبي الفرج عند من يتهمون بأنه أغفل تاريخ ابن الرومي لكرهه له وتعبه عليه. وعندي أن هذه

وأراد التاريخ لعصر بأجمعه أو لمصور مختلفة على نحو ما كان يفعله المؤرخون الأقدمون كان عليه أن يسجل جميع ما حدث في ذلك العصر أو تلك الصور المعنية بالأمر. وليس ما نهجه أبو الفرج في كتابه مستويماً مع واحدة من هاتين الطريقتين وقد نه في مقدمة كتابه إلى أنه لم يصنف كتابه «أبواباً على طرائق الغناء أو على طبقات الغنّين في أزمانهم ومراتبهم أو على ما غنى به من شعر شاعر، ثم علل ذلك بطل ذكرها.

وقد رأيت أن أبا الفرج لم يأخذ نفسه بطريقة المؤرخين حتى في الشيء الذي ألف الكتاب لأجله وهو الغناء.

على أن أبا الفرج أخذ نفسه في الوقائع التي دعت إليها مناسبة كتابه مأخذاً صبراً قد جهد نفسه في تحري الحقيقة وأكد ذهنه في تعرف الصدق فيما روى له أو نقل إليه. وتراه حين يستريب رواية يبنه إليها يلتفت النظر إلى وجه العيب فيها ثم يعمد إلى التقصي فيروى الحادثة من طريق آخر إن تيسر له ويضارن في بعض الأحيان بين الروايات ويبنه إلى الخلاف بينها ويرجح بعضها إلى بعض لأسباب تقتضي ذلك وتبرره.

ومن العيوب الظاهرة في كتاب الأغاني عند بعض النقاد تكرار الوقائع وتعدد الروايات للحادثة الواحدة مما يقل على القارئ ويدفعه إلى الملل والسأم. ونحن نتمسك لأبي الفرج عذراً في ذلك من رغبته الشديدة في تحري الحقيقة فهو يكرر الواقعة لاختلاف الرواة فيها ولعدم اقتناعه بما يرجع واحدة على الأخرى، وفي حسبان أنه بذلك قد وفى الموضوع حقه ووضع الأمر في نصابه وأكل للقارئ آلة البحث والاستقراء.

وشيع بهذا ما يلحظ به بعض المتأدين اليوم من استكراه النعنة التي صدر بها أبو الفرج الأخبار، حيث يقول: حدثني فلان عن فلان الخ. فهم يرون هذه النعنة حسوا لا طائل وراءه. ولنفوا يفتي التزده عنه، وقامتهم أن هذه النعنة كانت فيها معنى أداة الرواية ومظهر الثقة

التهمة غير قائمة وليست مما يليق توجيهه إلى أبي الفرج ولا
ما يرضع إلى المساس بمكانته الأدبية .

أما هذا الرأي فهو أن أبا الفرج قد التزم أن لا يترجم
لأحد من الشعراء إلا إذا كان قد غنى في شيء من شعره ،
وليس من المستبعد أن لا يكون قد غنى في شعر ابن
الرومي في حياة أبي الفرج ، ذلك أن ابن الرومي وأبا
الفرج كانا متعاصرين . وفي يقيني أن هذا الاحتمال الذي
سقتة أقرب إلى الواقع والصق بأخلاق أبي الفرج من
الرية الباطلة والظنة التي لا تقوم على حجة أو إقناع .
ويمرر ما ذكرناه أن ابن الرومي كان شيئاً ظو أن هناك
بجالات للصعوبة لآثره أبو الفرج بهواه .

ولسنا حين نصف أبا الفرج بحب الانصاف والترفع
عن الانسحاق مع النزعات الشخصية تتكاف له الحجة أو
تتلس له الآيات فهذا كتابه ينهض له بالحجة ويقوم له
من ذلك بالآيات البينات

فمن آيات الانصاف غير ما أسلفناه من التجرد عن
التأثر بأمويته عند الكلام عن العباسيين - مذهبه في ترجمة
الشعراء الذين ناقض بعضهم البعض وأفرد كل منهم في
مجال زميله فانك ترى أبا الفرج يضع التمسك ببرأيه
ولا يأبه إلا للوقائع في ذاتها مسجلاً لكل شاعر ما روى
عنه ، راوياً آراء نقدة الشعر في الحكم بين الشعراء غير
مظهر عصبية أو هو ذاق فان عن له أن يدخل في
الموضوع كان الحكم العدل والقاضي المنصف . وليس هناك
أدل على تجلّي هذا الروح في أبي الفرج مما صدر به
الكلام على أبي تمام حيث يقول :

« وفي عصرنا هذا من يتعصب له فيفرط حتى يفضل
على كل سالف وخالف وأقوام يعتمدون الرديء من شعره
ينشرونه ويطرون بحماسة ويستعملون القحة والكبرة في

ذلك ليقول الجاهل بهم إنهم لم يفلخوا علم هذا وتمييزه
إلا بأدب فاضل وعلم ثاقب . وهذا مما يتكسب به كثير من
أهل هذا العصر ويجعلونه وما جرى مجراه من تلب الناس
وطلب معاييرهم سيئاً للترفع وطلباً للرياسة . وليست اسألة
من أساء في القليل وأحسن في الكثير مسقطه لإحسانه ،
ولو كثرت اسأله أيضاً ثم أحسن لم يقل له عند الإحسان .
أسأت ولا عند الصواب أخطأت والتوسط في كل شيء .
أجل والحق أحق أن يتبع . »

فهذا هو طابع الانصاف وآية التحرر عند الحكم
والنقد . ولو أنك جئت بأعظم النقاد مكاة في العصر الحاضر
من درسوا في أرق الجامعات وأختتم بوضع مذهب حكم
للقدر الأدبي لما عدوا ما شرعه أبو الفرج منذ أكثر من
الف عام .

وشأن أبي الفرج مع المتين من حب النصفة وروح
العدل المتمكن شأنه مع الشعراء فأنت تراه صور اسحاق
ابن ابراهيم الموصل تصوراً يكاد يخرج به عن عداد الناس
فيسبق إلى ذهنك أن المؤلف ستخونه البراعة عند الكلام
على قريع اسحاق وهو ابراهيم ابن المهدي ولكنك تكاد
تنسى اسحاق إذا ما أوغلت في ترجمة ابراهيم وتر على
أبو الفرج درره وأحاطك بحمزه وذبح يمرض عليك صوراً
مختلفة تقر العين وتبهج النفس وتستول على الفؤاد .

هذا قل من كثر . ونظرة من بحر . والمالمة سريرة
لبعض مذاهب أبي الفرج الأصغراني في التأليف وطرقه
في التصنيف . أكتبها ونشوة الطرب تستغنى ، ونفحة
السرور تزه عواطفني أن وفيت بما كتبت هذا الأدب
الأكبر بعض حق على الخاصة وقت يحظ يسير من الذكر
له على ما طوق به رقاب الأدباء وأعجزهم به عن الوفاء بما
هو أهله من الشكر والتناء .

ديار التي كانت ونحن على منى

تَحُل بنا لولا نجا الزكاتب
ورده الجوارى عليه، غرك معاوية
يديه وتحرك في مجلسه، ثم مدّ رجله فجعل
يضرب بهما السرير.

فقال له عمرو: اتد يا أمير المؤمنين
فان الذي جدت لتلحاه أحسن منك حالا،
وأقل حركة، فقال معاوية: اسكت لا أبالك
فان كل كريم طروب.

كاروزو في المطبخ

كان كاروزو المني الايطالي المشهور ككافياً بالمكرونة
مشغوفاً بها، فدخل مرة أحد المطاعم في لندن، فقدم
إليه مكرونة لذينة الطعم، متقنة الطهي، جيدة الصنع.
بلغ من إعجابه بها إن توجه بنفسه إلى المطبخ لي شكر إلى
الطاهية مهارتها ونبوغها في قها ثم نفسها تقوداً جزاء لها
وزودها بذكره في الأوبرا لتسمع غناها.

غير أنها قبلت منه التذكرة في جود وتردد وقالت
له: يا سيدي ليس لدى من الوقت ما يسمح لي
بالتوجه إلى الأوبرا لسماحك، فان أردت إكرامى ففنى
الآن صوتاً هنا، وفي المطبخ.

نقل كاروزو ياقه قميصه واستند إلى منضدة المطبخ
وأخذ ينفث غنا حلواً، قل أن غناها في الأوبرا، حتى
كاد ينهل عقول سامعيه.



حماران!

روى عن أسد ١٠٠ قال: مرّ في عمر
رضي الله عنه وأنا وعاصم نفي موقف وقال:
أعيدا عليّ فأعدنا عليه وقتنا أين أحسن
صنعة يا أمير المؤمنين؟ فقال: مثلكما كخيماري
المبادى. قيل له أى حماريك شر؟ قال
هذا ثم هذا. فقلت له يا أمير المؤمنين أنا
الأول من الحمارين، قال أنت الثانى منهما.

قاض مغن

ولّى قضاء مكة الأوقص المخزومي فسا
رأى الناس مثله في عفاه وتبلة، فانه لثامم

ليلة في جناح له إذ مرّ به سكران يتغنى بصوت للغريض،
فأشرف عليه فقال: يا هذا شربت حراماً، وأبظت نياماً.
وغنيت خطأ، خذه عني، فأصلحه له وانصرف.

كل كريم طروب

قال معاوية لعمرو بن العاص إمض بنا إلى هذا الذي
قد تشاغل بالهوى وسعى في هدم مروءته حتى نيب عليه
فعله - يريد عبد الله بن جعفر بن أبي طالب، فدخل عليه
وعنده من المغنين سائب غائر وهو يلقي الغناء على جوارير
لعبد الله، فأمر عبد الله بتحية الجوارى لدخول معاوية،
وثبت سائب مكانه. وتحنى عبد الله عن سريره لمعاوية،
فرقع معاوية عزماً فأجلسه إلى جانبه ثم قال لعبد الله أعد
ما كنت فيه، فأمر بالكراسى فألقيت. وأخرج الجوارى
فحنى سائب بقول قيس بن الخطيم:

« ١ » مولى سيدنا عمر رضي الله عنه



مبادئ الموسيقى النظرية

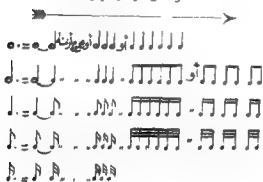
الدرس الخامس



الرموزات المقروءة

توضع نقطة إلى يمين رأس العلامة الموسيقية يكون الغرض منها إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوى نصف مقدار زمنها الأصلي، وبمعنى آخر، تصبح قيمة هذه العلامة، وتسمى بالعلامة المنقوطة، مساوية لثلاث علامات من التي تليها في صغر الزمن، بدلا من اثنتين.

وتوضيحا لذلك فغرض ضرب الأشرطة الآتية :-
«قرأ من اليسار اليمين»

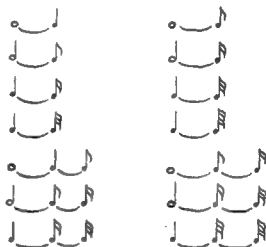


ومكذا

وقد توضع إلى يمين رأس العلامة الموسيقية نقطة تزيد على الواحدة، قد تكون اثنتين أو ثلاثا. فيكون مدلول النقطة الثانية إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوى نصف مقدار النقطة الأولى لمقدار الزمن الأصلي، وبمعنى آخر: النقطة الثانية تطيل الزمن بما يساوى ١/٢ مقدار الزمن الأصلي للعلامة. فإذا وضعت إلى يمين رأس العلامة نقطة ثالثة كان مدلولها إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوى نصف مقدار إطالة

الرباط

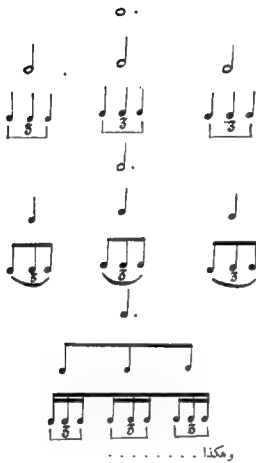
كثيراً ما توضع بين علامتين، أو أكثر، من العلامات الموسيقية، المتصلة في الدرجة الصوتية. إشارة تسمى الرباط، وترسم هكذا — ومنعها وصل أصوات هذه العلامات وربط مقاديرها الزمنية. مثال ذلك .



ومكذا

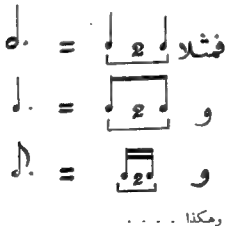
وباستعمال هذا الرباط يمكن التعبير عن أزمنة يتبدل التعبير عنها بأحد الأشكال المعروفة للعلامات الموسيقية السابق شرحها. وفي الجمل الموسيقية قد نجد الرباط، بين علامات موسيقية دون أخرى، ويكون معنى هذا اتصال العلامتين، أو العلامات التي يصلها الرباط فقط مع بقاء العلامات الأخرى منفصلة.
مكذا : —

المختومة وإشارة الثلاث :-

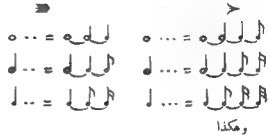


الانصفيات

فاذا احتوت الاشارة على الرقم 2 (مكننا 2) كان مدلول ذلك سريانها على علامتين موسيقيتين ، هما الموضوعه تحتها الاشارة ، وتؤدي هاتان العلامتان في الزمن المخصص عادة لثلاث علامات ، وتسمى هذه بالانصفيات .



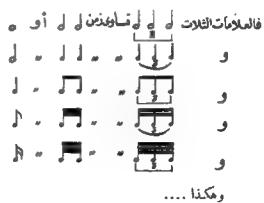
الفتحة الثانية الزمن وبمعنى آخر : الفتحة الثالثة تقطع الزمن بما يساوي 1/8 مقدار الزمن الاصل للامانة وتوضيحاً لذلك تضرب الامانة الآتية :-
ونقرأ من اليسار لليمين ،


















































































الكثبات والانصفيات والربعيات والخمسيات والمدريجات الخ وكثيراً ما يوضع تحت عدد من العلامات الموسيقية إشارة على شكل قوس ترسم هكذا ____ أو - وفي وسطها رقم حسابي 3 أو 2 أو 4 الخ ، وهذا رسمها
3 أو 2 أو 4
1 2 3 أو 4 5 6 أو 7 8 9 الخ
ويدل الرقم المرموز به في الاشارة على عدد العلامات الموسيقية التي يسرى عليها مفعول هذه الاشارة .

الكثبات

فان احتوت الاشارة على الرقم 3 (مكننا 3) كان مدلول ذلك سريانها على ثلاث علامات موسيقية ، هي الموضوعه تحتها الاشارة ، وتؤدي هذه العلامات الثلاث في الزمن الطبيعي المخصص لعلامتين فقط من نفس هذه العلامات الحالية من تلك الاشارة ، وبمعنى آخر ، تدل هذه الاشارة على توزيع الزمن الطبيعي لعلامتين على ثلاثة أزمنة متساوية تؤدي في كل زمن علامة من العلامات الثلاث المرقوم تحتها بالاشارة 3 وتسمى هذه بالكثبات



ولزيادة الايضاح نورد الأمثلة التالية مع استخدام العلامات

و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و 
و  و
و

وعلى نحو ماسق من البيان يمكن أن يرمز بالرقم 4 أو 5 أو 6 الخ، للدلالة على تقسيم الزمن إلى أربعة أجزاء أو خمسة أجزاء متساوية، أو أكثر. وتسمى هذه بالربيعيات أو الخمسيات أو السدسيات الخ

زنگنه

۱۰۱۰

عمانویل کوکنیوس

دقة في الصنع

وشرڪاه

صفاء في الصوت

٢٦ شارع فؤاد الاول مصر.

موجة قصيرة

تلیقوت ۱۰۲۲۵
۴۱۱۱۶

ومتوسطة وطويلة



Nouveaux modèles 1955

ONDES FOLAIRES, MOYENS ET LONGUE

Agents Général
exclusifs pour l'Égypte: **EMMANUEL COKKINOS & Co**
T. 011 - 020 - 11 102 11 - 11 102 12 - 11 102 13 - 11 102 14 - 11 102 15 - 11 102 16 - 11 102 17 - 11 102 18 - 11 102 19 - 11 102 20 - 11 102 21 - 11 102 22 - 11 102 23 - 11 102 24 - 11 102 25 - 11 102 26 - 11 102 27 - 11 102 28 - 11 102 29 - 11 102 30 - 11 102 31 - 11 102 32 - 11 102 33 - 11 102 34 - 11 102 35 - 11 102 36 - 11 102 37 - 11 102 38 - 11 102 39 - 11 102 40 - 11 102 41 - 11 102 42 - 11 102 43 - 11 102 44 - 11 102 45 - 11 102 46 - 11 102 47 - 11 102 48 - 11 102 49 - 11 102 50 - 11 102 51 - 11 102 52 - 11 102 53 - 11 102 54 - 11 102 55 - 11 102 56 - 11 102 57 - 11 102 58 - 11 102 59 - 11 102 60 - 11 102 61 - 11 102 62 - 11 102 63 - 11 102 64 - 11 102 65 - 11 102 66 - 11 102 67 - 11 102 68 - 11 102 69 - 11 102 70 - 11 102 71 - 11 102 72 - 11 102 73 - 11 102 74 - 11 102 75 - 11 102 76 - 11 102 77 - 11 102 78 - 11 102 79 - 11 102 80 - 11 102 81 - 11 102 82 - 11 102 83 - 11 102 84 - 11 102 85 - 11 102 86 - 11 102 87 - 11 102 88 - 11 102 89 - 11 102 90 - 11 102 91 - 11 102 92 - 11 102 93 - 11 102 94 - 11 102 95 - 11 102 96 - 11 102 97 - 11 102 98 - 11 102 99 - 11 102 100 - 11 102 101 - 11 102 102 - 11 102 103 - 11 102 104 - 11 102 105 - 11 102 106 - 11 102 107 - 11 102 108 - 11 102 109 - 11 102 110 - 11 102 111 - 11 102 112 - 11 102 113 - 11 102 114 - 11 102 115 - 11 102 116 - 11 102 117 - 11 102 118 - 11 102 119 - 11 102 120 - 11 102 121 - 11 102 122 - 11 102 123 - 11 102 124 - 11 102 125 - 11 102 126 - 11 102 127 - 11 102 128 - 11 102 129 - 11 102 130 - 11 102 131 - 11 102 132 - 11 102 133 - 11 102 134 - 11 102 135 - 11 102 136 - 11 102 137 - 11 102 138 - 11 102 139 - 11 102 140 - 11 102 141 - 11 102 142 - 11 102 143 - 11 102 144 - 11 102 145 - 11 102 146 - 11 102 147 - 11 102 148 - 11 102 149 - 11 102 150 - 11 102 151 - 11 102 152 - 11 102 153 - 11 102 154 - 11 102 155 - 11 102 156 - 11 102 157 - 11 102 158 - 11 102 159 - 11 102 160 - 11 102 161 - 11 102 162 - 11 102 163 - 11 102 164 - 11 102 165 - 11 102 166 - 11 102 167 - 11 102 168 - 11 102 169 - 11 102 170 - 11 102 171 - 11 102 172 - 11 102 173 - 11 102 174 - 11 102 175 - 11 102 176 - 11 102 177 - 11 102 178 - 11 102 179 - 11 102 180 - 11 102 181 - 11 102 182 - 11 102 183 - 11 102 184 - 11 102 185 - 11 102 186 - 11 102 187 - 11 102 188 - 11 102 189 - 11 102 190 - 11 102 191 - 11 102 192 - 11 102 193 - 11 102 194 - 11 102 195 - 11 102 196 - 11 102 197 - 11 102 198 - 11 102 199 - 11 102 200 - 11 102 201 - 11 102 202 - 11 102 203 - 11 102 204 - 11 102 205 - 11 102 206 - 11 102 207 - 11 102 208 - 11 102 209 - 11 102 210 - 11 102 211 - 11 102 212 - 11 102 213 - 11 102 214 - 11 102 215 - 11 102 216 - 11 102 217 - 11 102 218 - 11 102 219 - 11 102 220 - 11 102 221 - 11 102 222 - 11 102 223 - 11 102 224 - 11 102 225 - 11 102 226 - 11 102 227 - 11 102 228 - 11 102 229 - 11 102 230 - 11 102 231 - 11 102 232 - 11 102 233 - 11 102 234 - 11 102 235 - 11 102 236 - 11 102 237 - 11 102 238 - 11 102 239 - 11 102 240 - 11 102 241 - 11 102 242 - 11 102 243 - 11 102 244 - 11 102 245 - 11 102 246 - 11 102 247 - 11 102 248 - 11 102 249 - 11 102 250 - 11 102 251 - 11 102 252 - 11 102 253 - 11 102 254 - 11 102 255 - 11 102 256 - 11 102 257 - 11 102 258 - 11 102 259 - 11 102 260 - 11 102 261 - 11 102 262 - 11 102 263 - 11 102 264 - 11 102 265 - 11 102 266 - 11 102 267 - 11 102 268 - 11 102 269 - 11 102 270 - 11 102 271 - 11 102 272 - 11 102 273 - 11 102 274 - 11 102 275 - 11 102 276 - 11 102 277 - 11 102 278 - 11 102 279 - 11 102 280 - 11 102 281 - 11 102 282 - 11 102 283 - 11 102 284 - 11 102 285 - 11 102 286 - 11 102 287 - 11 102 288 - 11 102 289 - 11 102 290 - 11 102 291 - 11 102 292 - 11 102 293 - 11 102 294 - 11 102 295 - 11 102 296 - 11 102 297 - 11 102 298 - 11 102 299 - 11 102 300 - 11 102 301 - 11 102 302 - 11 102 303 - 11 102 304 - 11 102 305 - 11 102 306 - 11 102 307 - 11 102 308 - 11 102 309 - 11 102 310 - 11 102 311 - 11 102 312 - 11 102 313 - 11 102 314 - 11 102 315 - 11 102 316 - 11 102 317 - 11 102 318 - 11 102 319 - 11 102 320 - 11 102 321 - 11 102 322 - 11 102 323 - 11 102 324 - 11 102 325 - 11 102 326 - 11 102 327 - 11 102 328 - 11 102 329 - 11 102 330 - 11 102 331 - 11 102 332 - 11 102 333 - 11 102 334 - 11 102 335 - 11 102 336 - 11 102 337 - 11 102 338 - 11 102 339 - 11 102 340 - 11 102 341 - 11 102 342 - 11 102 343 - 11 102 344 - 11 102 345 - 11 102 346 - 11 102 347 - 11 102 348 - 11 102 349 - 11 102 350 - 11 102 351 - 11 102 352 - 11 102 353 - 11 102 354 - 11 102

[illegible]

مأمولة : في الاشارة بكونه عزف الفرات المزدوج الأدبايا حسبما نلاحظها الى أسفل

نظم الأستاذ الحاج محمد الهراوى

(४)

تَحْبُ أَرْبَابَ الْأَنْحُوفِ
وَلَنَا كَلَّ الشُّوفِ
فَضْلُ سُلَيْعِ الْمَلَكِ
وَلَعْنُ فُكْلِ الْوَادِ
مَنْ بَعَى لِلنَّاسِ دُورًا
مَنْحَبَ الْعُوفِ وَفِرًا
لَسَبَ بَيْنَنَا الزُّفُفِ
أَشْبَحَ الْمَعْنُفِ
كُلُّ يَوْمٍ فِي أَرْبَعِ
حَسَنَاتٍ وَمَعْنُفِ
مَنْ كَسَا النَّاسَ رِيًّا
مَنْ سَوَّى الصَّامِ مِنْ

(12)

يَحْنُ أَرَابُ يُحْفُ
وَلَبَّ كُلَّ التَّرَفِ
يَحْنُ أَهْلُ الدَّرَاعَةِ
وَلَبَّ فِي كُلِّ سَاعَةٍ
يَحْنُ قَوْمٌ لَسْتُ بِذِي
مَنْ مَنَاعَهُ الْحَدِيدُ
لَيْسَ بَيْنَنَا التَّرَفُ
أَنَا عِنِّي الْمَهْرُ
فِي أَسَالِبِ الصَّنَاعَةِ
بَهْمَةِ وَكُلِّ كَفْ
كُلَّمَا جَدَّ جَدِيدُ
لَيْسَ بَيْنَهُ الرَّمَتْ

(५)

نَحْنُ أَزْيَابُ مُشَفِّفٍ
وَلَنَا كُلُّ الشَّرَفِ
نَحْنُ وَالْعَهْدُ رَسَامُ
لِنَبْرِضِيَا النُّجَا
أَنَّ الْأَوَّلَانَ دِينَا
كُلُّ نَحْنٍ فِي يَدِينَا
لَنَرِيصِيْنَا الْبَرْفَ
أَتْنَا نَحْيِي الْبَغْنَ
نَحْنُ وَالْبَيْتُ إِيَّامُ
فِي الْحُجْرِ وَأَتْمَمُ
فَدَكْتَبْنَا عَلَيْنَا
هُوَ لَوَطَرُ

ألف العن الأستاذ أحمد خيروت
 وبع المازوني الأستاذ محمد حبيب

نشيد الصنّاع

مطروحات الفنان الموسيقي
 وزارة المصارف والتمويل

ل و ف ت ت ف س ق ف د ج ب ا ن ف
 ن غ ه ن ب ل غ ن ا ن د ب ت ل ن كل
 ل و م ت ا س ب ل ل ا ق م ب ل ل ا ن
 ب غ ف ل كل ف ت ن ف ن م س ل كل ف
 ن ع م ن د ج ب ل س ل ن ن ن ن ن ن
 ل و ف ت ت ف س ق ف د ج ب ا ن ف
 ل و م ت ا س ب ل ل ا ق م ب ل ل ا ن
 ل و ف ت ت ف س ق ف د ج ب ا ن ف

قسم التخصص في تدريس الموسيقى للبنات

سنتشبه الوزارة ابتداء من العام الدراسي ١٩٣٥ - ١٩٣٦ ، قسماً للتخصص في تدريس الموسيقى يلحق في الوقت الحاضر بمدرسة المجلات الأولية الراقية بشبرا على ألا يزيد عدد الطالبات اللاتي يلحقن به سنوياً عن عشر طالبات . ويشترط في القبول في هذا القسم الحصول على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثالث ، أدبي أو علمي ، أو ما يعادلها والنجاح في امتحان مسابقة في الموسيقى (العزف وقواعد الموسيقى والفناء الصولفائي) وفي الكشف الطبي والاختبار الشخصي للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس .

فإذا لم يتوفر العدد الكافي من اللائحات الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثامن ينظر في قبول اللائحات من الحاصلات على شهادة أقل عند الضرورة .

ومدة الدراسة في هذا القسم ستان .

وتقبل الطالبات في هذا القسم بالجمان ويصرف لهن الغذاء ظهراً .

فعلى من ترغب اللحاق بالقسم المذكور أن تقدم إلى حضرة ناظرة مدرسة المجلات الأولية الراقية بشبرا الكاتبة بسرائي الجباب بشارع فواد بشبرا الأوراق الآتية :-

- ١ - طلباً على الاستشارة رقم ٣٤ د . هـ . الثقافة ، ويمكن الحصول عليها فظير دفع ثلاثين ملياً .
- ٢ - الشهادة الدراسية الحاصلة عليها أو تمهيداً بتقديمها عند تسليها .
- ٣ - شهادة الميلاد أو صورتها الرسمية .
- ٤ - شهادة بحسن السير من ناظرة آخر مدرسة كانت بها الطالبة إذا كانت قد تملت بمدرسة غير أميرية .
- ٥ - تمهيداً كتابياً ، بالاشتراك مع والدها أو ولي أمرها ، بالاشتغال بالتدريس مدة أربع سنوات ويمكن الحصول على هذا التمهيد من المدرسة .

وعلى راعبات اللحاق بالمدرسة المذكورة في الساعة الثامنة من صيحة يوم السبت ٢١ سبتمبر سنة ١٩٣٥ لاجراء الكشف الطبي .

وسيداً امتحان المسابقة المذكور بالمدرسة في الساعة الثامنة من صيحة يوم الاثنين ٢٣ سبتمبر سنة ١٩٣٥ .

وتبدأ الدراسة في يوم ٥ أكتوبر سنة ١٩٣٥



مدرسة المعهد

نخبه الامتحانات

نشر فيما يلي أسماء طلبة المعهد الناجحين في امتحانات آخر هذا العام الدراسي مرتبة حسب الحروف الهجائية .

قسم التخصص

نقل إلى السنة الثالثة (السنة الثالثة من قسم التخصص)

اسماعيل العقاد . عبد المنعم عرفه .

ونقل إلى السنة السابعة (السنة الثانية من قسم التخصص)

محمد حماد الدين صليح .

القسم العام

أتم دراسة القسم العام ويمنح شهادة إتمام دراسته (ينقل إلى السنة الأولى قسم التخصص)

أحمد بيومي . محمد شرف الدين .

ونقل إلى السنة الخامسة .

اسماعيل محمود سالم . محمد أحمد أحمد . محمد عبد الوهاب .

محمود عيسى غنيم .

ونقل إلى السنة الرابعة .

أمين فهمي . حسن إبراهيم . عبد الحليم نوريه . عليه محمود .

محمود طه . محمود نور الدين .

ونقل إلى السنة الثالثة .

أحمد رمزي . أحمد محمد صدق . محمود احمد . محمد جمال

الدين أبو علي .

ونقل إلى السنة الثانية .

ترفيق علي زيدان . محمد توفيق العففي . محمد شفيق

محمد عبد المنعم . محمد صادق .

ونقل إلى السنة الأولى .

إسماعيل محمود حسن . الفونسي أمين . حامد أحمد

عبد الهادي . حامد مصطفى . سعيد عبد العزيز . فؤاد

محمد بيومي . محفوظ احمد الشريف . محمد حسن فرغل .

محمد سعد الدين محمد مأمون . محمد عوض . محمد فرج عيد .

محمود عبد الحميد عثري . محمود شوقي . يوسف عبد القادر

ونقل إلى السنة الأولى من طلبة المصروفات .

أحمد السيد عفيفي . عبد العظيم حمزة . عبد الفتاح

عبد العظيم . محمد السيد علي . محمود شكيب

ونقل إلى السنة السادسة من طلبة آلة الكمان قط .

صالح صفر . عبده صفر . علي علي سالم .

وإلى السنة الثانية .

صالح سري .

أما الطلبة الذين لهم الحق في امتحان البور الثاني فيؤدونه

في منتصف شهر سبتمبر القادم قبل ابتداء العام الدراسي الجديد

بعثات موسيقية

قررت وزارة المعارف العمومية إيفاد اثنتين للتخصص في التربة

الموسيقية وما يتعلق بها في إنجلترا وألمانيا لمدة أربع سنوات من

الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان أو دبلوم المدرسة

الثنية أو ما يعادلها من الشهادات الدراسية الأجنبية بحيث

تكون درجة إجادته صاحبتها للغة العربية قراءة وكتابة عند

مستوى حلة شهادة الدراسة الثانوية قسم أول على الأقل .

ويشترط فيمن تقدم لهذه البعثة أن تكون حاصلة على الشهادات

الدراسية المشار إليها ومؤهلات في الموسيقى تثبت أنها قطعت

في دراسة هذا الفن مرحلة كافية لمتابعة الدراسة في الخارج .



نتيجة سابقة العدد الماضي

المسابقة

نشرنا بالعدد السابق ثلاث جلل موسيقية مقتطفة من مقطوعات موسيقية وطلبنا ذكر اسم القطعة الموسيقية التي اقتطف منها كل جملة من هذه الجلل الثلاث .

— * —

الاجابة

الجملة الموسيقية الاولى :

مقتطفة من الموشحة — مقام راست — • العيون الكواثر .
« وهي مطلع الموشحة »

الجملة الموسيقية الثانية :

مقتطفة من الخانة الثانية من بشرف حجاز همايون ولى دده .
« وقد نشر بالعدد الثانى من المجلة »

الجملة الموسيقية الثالثة :

مقتطفة من الخانة الثالثة من سماعى حجاز يوسف باشا .
« وقد نشر بالعدد الثالث من المجلة »

وقد فاز بالإجابة الصحيحة في هذه المسابقة

كل من

حضرة محمد علي سليمان أفندي حضرة حامد طه العبد أفندي

كاتب بقلم التعليم بمجلس مديرية بني سويف ٢٢ شارع عزم بك بالإسكندرية

ولكى نصل • الموسيقى • إلى وجه الحق في تعيين الأول والثاني اقترعت بين حضرتيهما ففاز بالأولوية

حضرة محمد علي سليمان أفندي

أما الجائزة الأولى فهي: آلة عود (١)

والجائزة الثانية هي: نسخة من كتاب دراسة القانون واشترائك نصف سنة في المجلة

(١) مهدة من علات بوذناخ



يطلب من دار المطبوعات الراقية ٩ شارع زكي بالتوفيقية بمصر



هذا باب قصدنا فيه إلى أسس ما يؤيده معنى القد ، فلا تخفى حسنة يجب إعلانها ، ولا تستر على سيرة يفتي بيانها ، ذلك بأن القد إصلاح يقتضى المصلح أن يوجد ، ويستلزم المسبب أن ينصلح .
وسيل الموسيقى ، في ذلك ، الأخذ باللين والرفق ، حتى يتبين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ، لا تخاف لوماً ، ولا تخشى شرباً .
لذلك خصصت لكل باب من أبواب القد كفواً من القاد ، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .
وقد واطأنا أحد حضرات المتدوين بملاحظاته على الإذاعة في الأسيرين الفارطين ، نشرها له ، مقدرين جهده ، شاكرين له فضله .
إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله .

المحرر

سیدی الأستاذ المحترم

أغاني الشيخ سيد درويش

تحت هذا العنوان قرأت مقالاً بالعدد الأخير من مجلة الموسيقى الفراء وفيه تعجبون من عدم إذاعة أغاني المرحوم والذي وتسبون لي بأني اتفقت مع مجلة الإذاعة على عدم إذاعتها ، مع إجابة الكثيرين من المطربين لها . والخبر على هذه الصورة لا يتفق والحقيقة إذ أني سمعت غير مرة ، وأعقد أنكم سمعتم مثل ، أن الكثيرين من يؤدون هذه الأغاني لا يتفق أداؤهم مع الأصل ، وباليتم يتصرفون فيها تصرفاً مقولاً يقبله الذوق الموسيقي ويرتاح إليه كل من سمع الحسان الفقيده على حقيقتها بل بالعكس كنت أسمع اللحن فأذوب حسرة على المسخ والتشويه اللذين كان يشعر بهما العالم في هذا الفن قبل غيره من المتعلمين لذلك اضطررت أن أشعر المحطة رسمياً بعدم إذاعة أغاني المرحوم والذي على هذه الصورة .

ولما سمعت مثل ما بلنك عما جعلك تمنح فيه بالأئمة على طلب إلى الأستاذ مدحت عاصم أن أصرح لفرقة الأستاذ عبد العزيز خليل بإذاعة ألحان رواية عبد الرحمن الناصر ،

أشرنا في العدد الماضي . بناء على ما اتصل بنا من تنق فيهم من أهل الفن ، أن محمد افندي البحر نجل قعيد الموسيق المرحوم الشيخ سيد درويش اتفق مع مجلة الإذاعة على ألا تدبج على الجمهور شيئاً من أغاني أبيه ورجعنا عليه باليوم في ذلك ، تشديراً لفن المرحوم وتخليداً لذكراه .

فلتبنا من حضرت رسالة في هذا الموضوع نشرها له منسأ . شاكرين له غيرته على الفن ومحافظة على تراث أبيه فانه بذلك دل على وقاه وبر لا يستبعدان من مثله .

هذا وسنعالج ما يكفل إذاعة ألحان المرحوم الشيخ سيد درويش وبصون كرامته الفنية في تلك الإذاعة . ونهيب بأمانيل الموسيقيين أن يلجوا نداه البحر افندي حتى تقوم المحبة وتضع السيل .

هــ

وكان ذلك بتاريخ ٣٠ مايو سنة ١٩٣٥ . وهنا أقف برهة لأجلك حكا على ما سمعت .

هل إذا كان الأستاذ محمد عبد الوهاب لأمين على تصريحى هذا فهل يكون محققاً ؟...

وهل إذا كان الأستاذ عبد الوهاب عطفاً فى انتقادى هذا فهل سكوته عن انتقادى فى تصريحى للأستاذ سيد مصطفى بأداء ألحان المرحوم والذى فيه محابة ، مع ملاحظة أن التصريح المذكور أعطيت به صفة دائمة ومن زمن بعيد ، ولم ينتقدنى أحد على ذلك .

وأخيراً أعلن على صفحات هذه المجلة المحبوبة باتى مستعد لإعطاء مثل هذا التصريح لكل من توسعون فيه حسن الأداء . حتى لا يقال عني بأنى أعمل على عدم نشر أغاني المرحوم والذى الذى أعتقد أنه ليس لى غاية فى هذه الحياة سوى العمل على إحياء ذكراه .
وتقبلوا تحياتي واحترامى ؟

محمد البحر

بجل المرحوم الشيخ سيد درويش

نشاط

نشكر لبعض المذيعين تقديرهم للتقد الزيه للأذاعة فى مجلة « الموسيقى » . فانهم بذلك قد تحققوا أن « الموسيقى » تؤدى رسالتها مخلصه إلى الفن والجمهور . ولقد بدأ بين صفوفهم نشاط ظاهر يتجلى الآن فيما يذيعون من أغان وألحان وأصبوا يراعون عدم تكرار الموشحات والبشارف وطفقوا يذكرون منها عدداً كبيراً ويختارون من بينها ما تحلو لأذاعتهم وتستسيه الأذان . ونحن ننتبظ بذلك كل الاحتياط ونحمد لهم جهدهم وتدعوم إلى المشارة على الاحسان والأجادة .

تعرض إلينا بالأساسة كاتب ، ما كنا لنفكر فيه ، أو نشير إليه . لولا احترامنا للجنة التى نشرت له .

وليعلم هو وأمثاله أن « الموسيقى » لا تنقد إلا عن حق ، وليس من مبدتها أن تمارى فيها تعلم ، ولا أن تناقض فى الجهر بالحق .

وخير له وأمثاله أن يشغل نفسه بما يصلحه ويفيد منه أدباً وبتقياً .

الوقت والوزاع

لنا أن نذكر بمزيد الإعجاب أن من الفضائل التى تغطي الحطة عليها وتوليها الاعتبار الأول مسألة ضبط الأذاعة سواء أكان فى بدنها أم فى متهاها الأمر الذى كثيراً ما يضير المذيعين الطرين . فقد لاحظنا أن بعضهم يختلط عليه الوقت فى الأذاعة فيبدأ متباطئاً يردد الحركات متى وثلاث . حتى إذا ضيق عليه الوقت « كلفت » باقى اللحن دفعة واحدة وبسرعة وانتهى بنا إلى « القفلة » ، فإذا بها سقيمة عليقة . كان ذلك فى إذاعتين من السيدة سكينه حسن فى مساء ٢٦ يونيه سنة ١٩٣٥ ومن عبد الفتى السيد فى مساء ٢٧ يونيه سنة ١٩٣٥

كيف نسمى القطع الموسيقية

تذاع علينا من وقت لآخر ، قطع موسيقية صامتة يرتجل لها مؤلفوها أسماء يخبرونها لكل قطعة . ويظهر أنهم تياروا فى ذلك وذهبوا ينعنون القطع بما شاء لهم من أسماء وأوصاف . وكثيراً ما رأينا اسم القطعة يبعد عن معنى موسيقاها وستولى إن شاء الله مناقشة كل منها فى الأعداد التالية .

يدعو إلى خطأ أفضاض الموشحة خطأ تكاد لا تبين
 منه أى معنى يلد السامع
 لذا نرجو ألا تعتبر الموشحة كذلك بل تفتى كأنها
 قطعة قائمة بذاتها لما شجوها الخاص ولا بد أن تودى
 بعناية ودقة كما يلزم أن تفتى الموشحة كلها لاجزء منها ،
 وياحبذا لو تفتى « الحانة » أيضاً مع موشحتها وتضبط
 الأصوات وتربط بها الضروب والأوزان ، وإذ ذاك
 لا يدعوا سماعها إلى السأم والملل ويقل الناس على استعمالها
 لفظاً ومعنى خصوصاً إذا علمنا أنها من الأدب العالى ومن
 النظم الجزل .

المطربون واللغة العربية

يلاحظ أن بعض مطربينا ومطرباتنا في حاجة إلى
 ثقافة عربية خاصة تجعلهم في مأمن من الخطأ في إداعتهم
 أغانيهم على العموم . وإنى أرجو أن يشعر حضراتهم عن
 ساعد الجد ويقبلوا على اللغة العربية يدرسونها ويتلقون
 أصولها مدعين ذلك بكثرة الإطلاع فيها فأنهم من غير
 شك يشعرون بتقدم في الأداء الصحيح والتلق الواضح
 ويزدادون ثقة بأنفسهم فيدربون عن سمعهم سلام النقد
 فلا يقال إنهم يننون ما لا يفهمون .

كنت قد أحصيت لبعضهم عدة غلطات في إداعتهم
 رأيت أن أحفظ بها هذه المرة حتى تصل همسى هذه
 إلى آذانهم .

واليك رأيي فيهم من هذه الناحية :

١ - أم كلثوم :

تطلق القصائد والمونولوجات وجميع الألحان باللغة
 العربية الفصحى وتكاد تكون الوحيدة التي تتغلغل في

لم يحن بعد الوقت لموسيقينا أن يالفتوا في التسمية
 بهذا الشكل وتعنى أنه يجدر بهم أن يسموها بأسماء
 أعلام خير لهم من أن يورطوا في معان عويصة
 ويضطروا إلى تصويرها بالموسيقى : من منهم يتمكن من
 أن يصف بالموسيقى الصبر أو الفزع ، أو الأمل أو الألم
 إلى غير ذلك مما يطلقونه على مقطوعاتهم . وهم لما يرضجوا
 ويستكلوا ثقافتهم الفنية ؟

أهم عبر القادر

ممن ناشئ تلقى الموسيقى ، إلى حين ، بمدرسة المعبد
 صوته جميل سليم ، ولكن الفن الذى فيه على وتيرة
 واحدة يفتى في طبقة مخصوصة لايميل إلى الصعود بمخبرته
 هنا وهناك . وأنت أيها القارئ إذا سمعته تكاد لا تفرق
 بين « أنا أحبك وانت تحبني » وبين « عودة الحجاج »
 وبين « يالى منامك سهاد »

سمعناه في مساء يولية حيث غنى لنا ثلاث وصلات
 الأولى من مقام الراس ، والثانية من العراق ، والثالثة
 من التهاوند كان من الممكن أن نتال شيئاً من الاستحسان
 لولا التشاز الذى تيناه في الآلات عند التنقل بين اللزمات

ازدهار الموشحات

جرت التقاليد بين المطربين والمطربات بأن يفتوا
 الوصلة الثنائية بالترتيب المعروف : التقاسيم والبشرف
 والموشحة والدور ، وكانوا ولا يزالون يزعمون أن الموشحة
 هي الطريق الموصل إلى الدور المراد غناؤه . لذا وجدناهم
 يؤدونه تأدية فرعية لا أصلية ، فالأصوات كلها تشد فيه
 بعضها بعضاً ، وجلبة الموشحة ، والضرب بالرق ، كل ذلك

صحيفة ، ثقافته العربية متوسطة ، يتم بالحن أكثر من اهتمامه باللغة .

معانيها وتفهم أسرارها ولها آراء خاصة يعتد بها فيما يعرض عليها للثناء .

٢ - نجاة :

٨ - إبراهيم عثمان :

ترديده عدداً مخصوصاً من الأدوار وتخصه فيها جسه لم يمنحها بعض المدة . ولسنا نعلم مدى استيعابه لمعانى الأغاني الجديدة التي يكرها هو كرها شديداً وربما كره من غناها .

٣ - نادرة :

تستثيث اللغة العربية من إذاعتها وكثيراً ما هرب منها اللفظ الصحيح .

٩ - عزيز عثمان :

يبدو أنه يفهم ما يفنيه وربما كان ذلك لا لقوته في اللغة ولكن لميله الشديد إلى مافى التقي بها من أساليب تصادف هوى في نفسه ويرتاح لها أكثر من غيره

٤ - محمد عبد الوهاب :

ينطق صحيحاً ويفنى بوضوح ويخرج الالفاظ بنجاح أما المعنى فحبه فيه أنه كان من تلاميذ « شوقي » تلقى الثقافة على يديه وفي مجلته .

١٠ - عبد الفتى السيد :

أشد الملتزم حاجة إلى تصحيح لفته وإتقان شكلها فليجتهد .

٥ - صالح عبد الحى :

يفنى الأدوار والقصائد والموشحات كما تعلبها سواء أكانت صحيفة أم غلطاً ، ولا يفنى بضبطها من ناحية اللغة .

١١ - احمد عبد القادر :

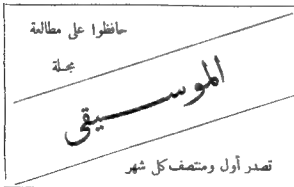
لا يمتاز عن سابقه وله أن يذل جهده فيبقى اللوم .

٦ - محمود صبح :

من المتمكنين في اللغة لفظاً ومعنى ويفنى بوضوح وجلال وثقافته مكتسبة من القرآن الكريم الذى يحفظه ويجيد ترتيبه

٧ - محمد صادق :

يحسن انتقاء القصائد والمونولوجات التي يلحنها ويلقيها



برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من ١٤ يوليو سنة ١٩٣٥ إلى ٣١ منه

أغاني شعبية تلقاها سيده حسن

الثلاثاء ٢٣ يوليو

صباحاً حفلة كان منفرد - فاضل شوا

الأربعاء ٢٤ يوليو

مساء صالح عبد الحلي

الخميس ٢٥ يوليو

فرقة موسيقى البلد المصرية بقيادة

محمد بدوي ومحمد الصبان

الشيخ علي محمود ومذهبجي

الجمعة ٢٦ يوليو

ظهرأ أوكستر محمد حسن الشجاعى

مساء ابراهيم عثمان

السبت ٢٧ يوليو

مساء حياة محمد ونخبة

حفلة عود منفرد - رياض السنباطى

الأحد ٢٨ يوليو

صباحاً فرقة بلوك الخضر

مساء الشيخ علي الحارث

الاثنين ٢٩ يوليو

صباحاً حفلة يانوس منفرد - فؤاد حلى

مساء الآنسة لى مراد

يانوس منفرد

الثلاثاء ٣٠ يوليو

صباحاً كان منفرد - فاضل شوا

الأربعاء ٣١ يوليو

مساء صالح عبد الحلي

قانون منفرد - كامل ابراهيم

الأحد ١٤ يوليو

صباحاً فرقة بلوك خضر بوليس مصر

مساء عبده السروجي

الاثنين ١٥ يوليو

الآنسة أم كلثوم

حفلة يانوس منفرد

الثلاثاء ١٦ يوليو

صباحاً كان منفرد - فاضل شوا

الأربعاء ١٧ يوليو

مساء صالح عبد الحلي

الخميس ١٨ يوليو

صباحاً كان منفرد - فاضل شوا

مساء أوكستر مدرسة فؤاد الأول

الثانوية بقيادة عبد الحيد توفيق

حفلة ظوت منفرد بمصاحبة

يانوس « اتاناسا »

معنى وآلات . السيدة نادره

الجمعة ١٩ يوليو

ظهرأ موسيقى مدرسة البوليس

مساء الشيخة سكينه حسن

السبت ٢٠ يوليو

مساء معنى وآلات . محمد صادق

حفلة عود منفرد - رياض السنباطى

الأحد ٢١ يوليو

صباحاً كورس سيد مصطفى

مساء الشيخ محمود صبح

الاثنين ٢٢ يوليو

مساء عبد الفتى السيد



موزار

MOZART

أضحه بين يديك وتحت تصرفك . إنه من أجود الأصناف
وأحسنها صوتاً . هل تريد أن تجربه ؟

- يسرن ذلك ويشرح صدرى ، بارك الله عليك .

جلس موزار إلى البيانو واندفع يشجى القوم بنغات
تفيض رقة وحناناً ، أخذت بلب الأستاذ جلوك المعجوز ،
فانحدر بمقمده إلى جانب موزار ، يكاد يطير به الفرح
والسرور .

وأفاض موزار ، فكأنما ينبوع من الألهام قد تنجر ،
فأروى بحره السهاوى تلك النفوس الظائمة المتعطشة إلى
السمو الفنى وإلى الكمال . وأخذ موزار بجلاوة فنه فظل
يتنقل من سحر إلى سحر . ومن بُهر إلى بهر . ونفوس
مستميه تتنقل معه بين السحر والبهر هائمة خيزى كأنما
ترف في المدل الأعلى ، حتى إذا عاودت الذكرى موزار ،
اندفع يمزف الأسمى رنيناً ، ويوقسه على النغات أنيناً ،
هذالك فاضت العيون وسحت الآفاق ، وخر موزار من
حول الأسمى صيحاً .

يا للهول ! سقط الفنان . وبُهرت سامعوه فانمعدت

- أين ؟

- حفلة في جمة فينا للفن الموسيقي ، يخصص دخلها
للأرامل ويتألف الأوركستر فيها من ١٨٠ عازفاً ، ولا
أعتقد أن أحداً من نوابغ المازفين ومشهورهم يتمتع عن
الاشتراك معك خدمة للخير وبراً بالمتحاجين والفقراء .
وفي هذه الحفلة تكسب ، ولا ريب ، رضا الجمهور عامة .
ورضا القيصر خاصة ، وهو ما نسى إليه .

- مستعد ، يا مولائى ، لأقامة هذه الحفلة ، بل أصمم
على إقامتها وبذل الجهد فيها ، إذا وافق المطران عليها .
- برافو . . أما موافقة ذلك السيد العظيم فنحصل
عليها قطعاً ، ولكن قل لى : أى شيء تنوى عرفة في ذلك
الحفل ؟ وهل أعددت لذلك عدتك ، وأخذت أهبتك ؟
- مولائى . صاحبة المصمة ، سأعرف في تلك الحفلة
شيئاً صُغفئته من تلوب الناس ، فلا يحزف حتى تهتف قلوبهم
وتصاحج جواهرهم .

- ذلك مبتغائى ومتنيتى . وإليك البيانو الخاص بى

أستهم ، وساد الحجرة سكون رهيب ، فكأنها انقلبت
ضرباً... بالشفقة والحنان ! هذا الأستاذ جلوك تكاد
تذره عراته . وتجرعه زفراته . يحمش بالبصم ، بكاء
الفرح الذي أحس فيه ميت الامل . وبعت الرجا .
المفطوع .

وغالب جلوك ثوران نفسه وانحدر إلى موزار يحتضنه
بين ذراعيه . يُقطع وجتيه ثقيلًا ، ويضول في صوت
تحفقه المتبره .

- أي ولدي وأستاذي موزار ! أعدت لي سعادتي ،
بل وجددت شبابي فاصح لي أن أشكرك ، وأن أسجد
عظمة الله فيك .

تهض موزار وعانق الأستاذ الأكبر ، وأطال عناقته
فقال جلوك :

- هذه اللحظة يا بني ، أجل أيام حياتي ، الآن
فليظهر الايطاليون ، وليتجسروا بفهم ، موزار ! أنت
مخلد المانيا في موسيقاها ، أنت رافع ذكرها ... أيتها
الموسيقى الايطالية ! عليك رحمة الله .

خرج موزار من بيت النيلة تون مشياً بالاجلال
والاحترام . سرموقاً بالرعاية والعناية ، يكاد كل قلب من
قلوب مودعيه يقفز وراه . أما النيلة وزوجها الكريم
فقد شيعاه إلى الباب وهما يرجوانه ألا يقطعهما . وأن
يديم مودتهما ويזורهما بغير سابق إخطار ، فشكرهما
عظفهما واندفع يسير مشرد الفكر ، هائم الخيال .

كان ذلك يوم أحد من أيام الربيع الجميلة التي تحتب
فيها التزهة والراحة ، فاختر موزار أن يقطع المسافة
في أوتيه سيراً على الاقدام فشى ، وبينما هو يقطع الخطى
مشغول الخاطر ، مردح الأفكار ، إذ بفتاة في بزة حسنة
ووجه جميل ، تمتزعه في طريقه وتقف أمامه قائلة :

- إن لم يخطئي الحدين فانت السيد موزار ، أنت
هو ؟

تراجع الفنان مذعوراً . ولم يعرف أن يرد جواباً
فقال :

- لا أدري إن كنت .

- أوكد أنك موزار ! ألم تعد ترقى ؟ أنا جوزفين

- باسم القديس بمبا ستوس ! ! . . الآنسة وبير !

ماذا ؟ نعم ؟ من ؟ ولكن . . لماذا ؟ من أين ؟ وإلى
اين ؟ عجباً ! كيف ذلك ؟

ثم تصالحا . وبعد أن سكن اضطراب موزار تشجع
وقال لها .

- أسمعني ؟ ويلي لا أكاد أملك نفسي . .

ولكن أيتها العذراء لا بد لي أن أقبلك .

- لا . كلا ياسيد موزار . يجب أن تقسرك . أن
الناس حولنا كثير .

- ناس ؟ أي ناس ؟ وما يضربني وجود الناس
هنا وهناك ؟ يجب أن أحفل بهذا اللقاء على أية حال .

وعجب المرأة وأخذتم الدمش أن يروا شاباً يُقبَّل
فتاة على قارعة الطريق عنوة وهي تمانه ، حتى قال أحدهم
مُرضاً بهما :

- أهذا شيء في الأماكن الموصولة عليه في مكان آخر
أين الخجل والحياء ؟ لقد غاض من وجوه شباب اليوم . !
يا للتمزّة وسوء الاحدوة ! !

لم تبلغ هذه الكلمات سامع موزار ، لانه كان مشغولاً
بحواسه كلها نحو تلك الفتاة أخت التي أحبها فحجرتها ، ولذلك
واصل حديثه يقول لها .

- كيف حالكم جميعاً ؟ والوالدة ؟ وشقيقتك كورستانسه ؟
وصوفيا الصغيرة وكيف حال القاسية لوبرا ؟

ويداوم الزيارات لينجز عمله . فتشا من ترداد زيارته للبيت أن علق الآنسة لوزا كبرى بنات صاحب البيت وكان يحبها بها يزداد يوماً بعد يوم ، فظراً لرغامة صوتها وحلاوة نبراته وجمال نفثاته ، فقرر أن يعيها الموسيقى ويهيئها للأوبرا . أخلص موزار في تلميم الفتاة وبراً في تخريجها . وأوقد حبه لها شعلة في فؤاده لفحت قلب الفتاة وخلفت منها مغنية بارعة كوتى في الأوساط دكرها ، ووقت رابطة الحب بين كليهما فأصبعا عشيقين .

غير أن الحياة المسرحية شحطرة ، وأساليبها فائنة جارية فظالماتن بهزجها ألباب الشباب وخبب عقولهم فانعرف ٣٠ إلى الفن وعدم السداد ، وجرم إلى طول التحسر والأتين .

ولقد بهرت تلك الحياة لوزا وتملكت مشاعرها ، فطلقت مثلاً اسمه لانج (Lange) كان موزار يحفته وبكره النظر إليه . وقد أعلماها الحب وغتت على بصيرتها فنسيت جميل موزار وما أسداه إليها من معروف ، وتزوجت من لانج وطافت معه أنحاء الدنيا .

كان طبعياً أن يضرب موزار . بادى الرأى . من عقوق هذه الفتاة ونكراتها جميله الذى أدم به أساس سعادتها ، وممكن لها من نعيم الحياة . غير أن كبرياه الفن تطلب على عاطفته ، وبره بأية وشدة حبه له جعله يصنى إلى نصيحته ويخضع له فنى نسياناً لعودة للذكرى فيه .

- أين تسكنين ؟ سأوصلك قليلا .
- فى ميدان يتر Peter فى البيت الذى ترعاه عين الله .
- حسن - أتمسحين لى أن أزورك غداً أنت وبقية أفراد الأسرة ؟

- سيدى ذلك شرف كبير تطلوق أعناقنا به .

- سالتنا إلى الشدة أقرب منها إلى الرخاء ، نمشى قليلا ثم نتمش ، وإنك تعلم ياموزار أنه منذ قبض والدنا إلى رحمة الله ونحن نسافر من بلد إلى بلد ودار لوزا حتى استقر بنا المقام وراها هنا فىنا فتركتنا وشردت منا .

- ترككم ؟ ياها من قاسية متحجرة القلب ؟ عزاب وصبرا . فلقد تركنى أنا أيضاً . لعلها تكون موقفة سيدة الحال مع ذلك الولد المفلور لانج . لقد رجعت بالذكرى إلى الماضى ، وتصورت ما كنت أحيط به تلك المرأة من الحب والاحترام ، وراجعت مابذله لها وماعملته فى سبيل إرضائها ورغدها... ولكن حسي الآن هذا... ذلك زمن مات واقضى... ياها من ذكرى مؤلة موجمة ١١ خبرنى ، كيف تعيشون ؟ ومن أى مورد تكسبون نفقات معيشتكم ولوازم حياتكم ؟

- لنا الله ياموزار ، إن الوالدة تجمهد دائماً ، وتستفد قوتها فى تأجير الغرف ، فأنا ترج . وآونة تحسر . ونحن نساير الأمور فتعيش من رذاذ الحياة أملا فى أن ينهر النيث .

- وأنتن ؟ ثلاث فتيات . شابات ، قويات ، ألا تصنعن شيئاً ؟

- علينا أشغال المنزل وهى كثيرة ، وليست الوالدة فى غنى عنا ، فأقوم أنا وكونستانسة بالعمل الشاق طوال اليوم . أما صوفيا فلا تزال ضعيفة لاهوى على العمل

جلس كلاهما يتساقطان الحديث ويسترجعان الذكريات . بدأت معركة موزار بأسرة وير فى مدينة مانهم بألمانيا ، يوم كان فى حاجة إلى كاتب يدون له أعماله الموسيقية . التوتة ، لجرى له بالسيد وير المجوز ، وكان رجلا عمدة فى هذا العمل ، حجة فى الدقة فيه ، مؤتمن الجانب فى أدائه . كان طبعياً أن يتردد موزار على بيت وير

تقيم المعجوز وير مع بناتها اثلاث في منزل متعدد الطبقات كما جرت العادة أن تكون عليه بيوت العيلات الموسيقية القديمة ، حيث يبدو في الغرف كل ما يدل على الاشتغال بالموسيقى . والناية بالفن ، فالحجرات بديمة التنسيق ، جميلة الترتيب ، أرضها وحواطها مزودة بالآلات الموسيقية المختلفة ، وعلى الجلمة ذكل شيء فيها رائع نظيف يدخل على النفس البهجة والسرور . ولئن كان ريش البيت وأثاثه قديماً ، لقد كنت تراه مغطى بستائر ومفارش قيمة صنعتها أيدي الأوانس من أبناء وير .

كانت هذه الأسرة تسكن في حجرتين خاصتين من طبقات هذا البيت ، وكان بهذا الطابق حجرة نالتة تشرف على سطح كنيسة يتر عدة للإبحار ، مدخلها من دهليز السلم مباشرة ، فلا يتحتم أن يصل ساكنها بأفراد الأسرة ولا بجوس مسكنهم ، ولا يختلط بهم . وتلك كانت رغبتهم قطعاً لآلسة السوء ، ومنعاً للأقاويل ، وإبقاء على أفضة أهل الفضيلة وكرامتهم .

كانت الأم وير ربعة القوام بادية ، لها عيان سودان وأنف أحمر ناصع . ليس في مظهرها ما يفرى . جلبابها منقوش يستره فوط من فوط المطبخ مليئة يقع الدسم ، وفي قدمها حذاء من الصوف مرقع كثير التزقيع حتى لتحسب الرقع أصل الحذاء ، وهي كثيرة الحركة ، دابة التنقل بين طوال اليوم .

أما جوزفين ، هذه التي تسامر موزار ، فكانت فتاة خلابة لعوبا ، لاتقع عليها العين إلا تراها باسمة الثفر مشرقة الجبين ، طالقة المنيّة . فانتة الحديث ، ساحرة العيون ، تمنى جهداً يربّيها وهندامها ، جل أمانها أن توفى إلى زواج سعيد تذوق فيه سعادة الزيجة وبر الأمومة . وكانت لذلك تبذل الوسع في تجهيل كل ما يبدو من أعضائها ، ولا

تعالج من أعمال البيت إلا الهين المريح .

وكانت أمها لازرى في ذلك بأساً لأنها تعتقد أنها بحيلة ويجب أن يصيب جهلها زوجاً سعيداً . وإذن قد سلت إليها قيادة البيت وتدير شؤنه ، وفات المعجوز أنها لابد واقفة تحت سيطرة الفتاة ، إن عاجلاً وإن آجلاً . وكانت صوفيا — أصغر الفتيات — لا تزال تتلقى العلم في مدارس الراهبات ، وتدرس التدبير المنزلى ، ونظراً لما كانت عليه من ضعف الصحة ورقة التركيب لم يرهقها أحد بمزاولة شيء من الأعمال المجهدة التي يتطلبها تدبير البيت وحاج ساكنيه .

وإذن فالآنسة كونستانس — وسطى البنات — كانت المحور الذي تدور عليه حركة البيت . فكانت تتولى أداء الأعمال جميعاً ، وتقضى حوائج السكان كافة ، وتحافظ على نظام الغرف . وتلاحظ الطبخ والنسيل والكفن ومسح الأبواب والنوافذ ، وعلى الجلمة كانت تبشر الحركة العامة في البيت فلا تكل ولا تمل ، وكانت أول من يستيقظ صباحاً ، وآخر من يرقد مساءً .

وكما أضناها الحب . لدعت جوزفين بالكلم القوارس فتدفع عنها أمها وتهاجم كونستانس ، في عنف وشدة تمثّل طاعة لأمرها وتسكيناً لحاظرها وجا في السلام

كانت الساعة السادسة مساءً عندما قصد موزار إلى ميدان اسقيان ، ماراً بشاع جريان ، ثم عرج على ميدان يتر حيث انتهى في سهولة إلى البيت الذي « ترعاه عين الله » . وإذا على مدخله ورقة معلقة مكتوب فيها بخط جميل « في الطابق الثاني من هذا المنزل توجد غرفة نظيفة معدة للأجيار إلى سيد محترم . المخاطبة مع البواب »

ما كاد موزار يبرغ من قراءة تلك الورقة حتى اقترب منه رجل في رداء أزرق وقلنسوة مطرزة يقول له

— عم ماء ياسيدى الشاب ! هل تبحث عن سكن لحضرتك ؟ هذه حجرة حسنة نظيفة ، إيجارها زهيد ، وأهلها طيبون . ربة هذا السكن ياسيدى الشاب أرملة اسمها وير ، بنتها الثلاث من أطرف الفتيات ، والأرملة أيضاً لا يستهان بها . وليس ثمة ما يضايكك فالحجرة مدخل خاص بمنزل يحجب زائريك وضيوئك ، وما أكثر زوار الشباب وضيوئهم ! أرجو أن تكون فهمتى ! على أن العاقل من يستطيع أن يحصر تلبسته في منزله ، ومأقمة أربع رايالات في سبيل هذه الحجرة في السكنى ... هلم ياسيدى وتفرج .

وسكت موزار حتى إذا انتهى البواب من وصفه قال — سأرى تلك الغرفة ، أليست في الطابق الثانى ؟ — بلى ، ولكن ليس من السهل أن تصل إليها وحذك ، فإن السلم مظلم ، اسمح لى أن أرشدك إليها . — لا بأس . تفضل

صعد كلاهما السلالم الضيقة ، وجذب البواب جبلا ففتح جرس باب السكن ، وفتح الباب فتحة ظهر منها رأس محمد الشعر فقال البواب .

— يا أئمة كونستانس ، لقد احضرت لكم سيدا جميل العظمة يرغب في تأجير الغرفة .

— اذهب به الى المدخل الخاص . ثم أقبل الباب في سرعة سمع بعدها موزار هسا وخمفنة لم يفهم منها شيئا أسرع كلامها الخطى حتى وقفا أمام باب الحجرة ، وما لبثا أن فتحت الباب ورأيا الى جانب الأئمة كونستانس في ثياب العمل ، وكانت الحجرة مضاعة بشمعة فقالت بلهجة رقيقة .

— أرجو أن تفضل وتجلس قليلا ، فإن الوالدة

لاتليت أن نجى .

استطاع موزار أن يدارى وجهه ، وأن يخفى على الأئمة بأن أولاها ظهره وظل يتنقل من مكان إلى مكان كأنما ينظر إلى الصور المعلقة على الحائط ، غير أنه على حين غرة ، التفت إلى الأئمة كونستانس قائلا :

— اى عزيزى ككونستانس ! متى يتم الاتفاق على الحجرة ؟

— وى ! وى ! موزار هنا ؟ ماذا . أى سماء هبطت بك إلينا من نيمس ؟ يا ألهى ! أهذا موزار حقاً ؟

ثم اندفعت ، يكاد يطير بها السرور ، إلى الداخل أما البواب فقد اذعته دهشة كونستانس فوقف يصوب النظر إلى موزار يقبسه من رأسه إلى قدمه ثم قال : ماهذا ! ماذا أرى ؟ فقال موزار :

— يا عزيزى البواب ! لاتنضب ولا تتدهش . إني لا أُرغب في تأجير هذه الغرفة ، ولكن أردت أن أدايعك مداعبة بسيطة ، وأمزج ملك قليلا . إني أعرف أسرة وير معروفة وثيقة من زمن طويل .

— ولكن ياسيدى المحترم ، كان يجب أن تبحث لمداعباتك عن شخص غيرى ... ما شاء الله .. أليق بك أن تهزأ بشيخ ضئيف مثل ؟

— هون عليك ، بابوابنا العزيز . فأعرض عليك تعبك خذ هذا الريال أجزاً لذلك المزاج

تأول البواب الريال وهو لا يكاد يصدق بصره ثم اضطرب وكاد يرتجى على قدمى موزار وهو يقول

— اسمع لى أن أقبل يديك ، ياسيدى ، فقد أحسنت ، إلى إحسانا ندر أن أراه وإنى على استعداد دائم لخدمة السيد المحترم شكراً لك . شكراً لك يتبع



العشاء

وهذه
يسْتَطِيعُ
أَنْ يَسْبِغَكَ

بمحارر الراديو

لهذا يغلب
لك دائماً

سماعی عجم شیران اُین اُغا

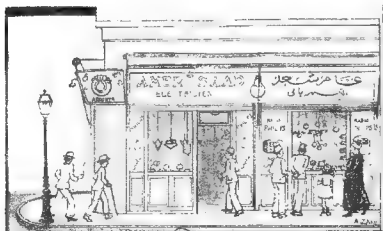
بجسم شیران

۱. *امروزه سماعی*

۲. *امروزه*

۳. *امروزه*

The image displays a musical score for a piece titled "سماعی عجم شیران اُین اُغا". The score is written in Persian and consists of three systems of staves. Each system begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system is marked with a "1" and the second with a "2". The third system is marked with a "3". The music is written in a style that combines traditional Persian notation with Western musical notation. The lyrics are written in Persian script above the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The overall structure of the score suggests a multi-measure rest or a section of the piece that is repeated.



مفاد هذه النسخة
 لا تليق بالجمهور
 من مضافات الحكومة
 أكبره انفسهم مجموعة
 من الخلف
 لبيان قليبس باسفا
 عشرين
 لرواية قليبس بالتقيد
 استندوا لبريد استغفال
 الواسعة برفعة

عاشق حبيب محمد
 شارع العباسية
 كينغتون - ٥٦٦٣٧

المقارن لا يرى المعروف وقد تأسست عام ١٩١٤ واستطاعت ان تفيض من جودها صديدا من
 مركزا ممتازا. فاعتمدت وزارة الشؤون الحكومية رسما. وهي المودعة التي قامت اخيرا باعمال
 الكونفرانس في سراي الحكمة المتعللة ورايحية السبان لهما

محلات
 عاشق حبيب محمد

بشرف عجم شیران امین انا

من بحسب التمهيد

المقام: انا

1

المقام: انا

2

M
A
I
S
O
N

مَحَلَّاتُ بُوْرْنَاخْ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناح إبراهيم باشا رقم ٢٠ بصر
تلفزيون ٤٢٤٦٦
تلفرافيا بوزناخ بصر

متجرو ورش صناعة وتصلح وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها
متعدين وزارة المعارف العمومية والجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B
U
S
N
A
C
H

20, Rue Ibrahim Pacha - Le Caire

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

ما تمتاز به محلاتنا وما تتفوق به على غيرها
أن

المشترى يجد فيها آلات من ماركات متنوعة ، لكل ماركة ميزتها الخاصة ، لأن جميع ميزات
فن الموسيقى لا يمكن أن تتوفر في آلة من ماركه واحدة ، مما بلغت جودتها وتفوقها
فالإعلان عن آلات من ماركه معينة ، لا يعود بالنفع إلا على مخترعها وهذا ضد مصلحة الجمهور المشتري

ولكل حفلة
آلة تناسبها



للكل مناسبة
آلة تلاعبها

que par la force de l'expression, la sonorité et l'ampleur de leurs voix, l'impression profonde qu'ils produisent. Ne méritons-nous pas de jouir de ces qualités ?

Tel n'est pas le but de nos collègues européens du parti adverse. Ils sont, comme nous, gardiens jaloux de notre musique. Ils craignent de la voir mourir. Ils veulent lui conserver son caractère propre et éviter qu'elle ne disparaisse par absorption dans leur musique qui est à l'apogée de sa gloire.

Je considère que leurs craintes sont excusables et nous les en remercions du fond du cœur. Mais qu'ils se tranquillisent ! Nous les assurons que leurs instruments ne seront entre nos mains qu'un moyen d'exprimer nos sentiments issus de notre culture orientale pures et modifiés selon le caractère oriental comme a fait l'Europe du moyen-âge avec nos instruments.

Je résume les raisons qui justifient mon opinion concernant l'emploi de certains instruments à tons fixes :

1) La musique orientale a le plus pressant besoin d'un nouveau style de composition et d'expression musicale, en dehors de son style mélodique existant, qui n'exprime qu'un seul des côtés multiples de l'art.

2) La nécessité exige parfois l'usage d'instruments qui résistent aux intempéries diverses, qualités qui ne se trouvent que dans les instruments à tons fixes.

3) Pour répondre à certaines exigences musicales, les instruments à cordes ne possèdent pas la puissance et l'ampleur suffisantes.

4) Certaines œuvres musicales, par exemple les morceaux de musique militaire, nécessitent l'em-

ploi d'instruments d'une pose spéciale et ne s'accommodent pas des instruments à cordes.

5) Le piano qui est le symbole des instruments à tons fixes, constitue l'instrument le plus approprié à l'enseignement. Il permet aussi l'introduction d'un nouveau style de composition qui n'existe pas dans la musique orientale actuelle.

6) La beauté de l'art est relative. Il se trouve des gens qui, par goût, préfèrent la musique à tons fixes à celle des instruments capables de rendre les moindres différences de tons.

7) Le piano est introduit dans les maisons égyptiennes, il y tient la première place et il n'est pas facile de s'en déloger. Le détachement de l'enseignement et établir une barrière entre lui et son emploi dans la musique orientale ce serait risquer de manquer le but visé. Le résultat serait d'empêcher l'élite de la société orientale de s'attacher à la musique orientale, car les instruments rudimentaires de cette musique sont loin de les intéresser. Il n'y a donc pas lieu de traiter le piano autrement que le violon.

8) L'existence dans chaque école d'un piano accordé suivant l'échelle arabe est le meilleur guide pour l'oreille des enfants et des jeunes gens. Il les préserve contre les fausses notes que leur font entendre les exécutants médiocres jouant sur des instruments à cordes, tel que le violon, ou qu'ils entendent en jouant eux-mêmes au début de leurs études musicales.

9) En Egypte, la majeure partie de la classe aisée méprise nos instruments actuels : Oud, Nai, Kanoun, et préfère le piano européen bien qu'il soit impuissant à reproduire parfaitement la mu-

sique orientale. D'autre part, il est certain que la musique, ainsi que les autres arts, ne progresse qu'avec le soutien des riches. Il s'ensuit que la musique orientale est exposée à périr si elle est délaissée par ceux qui peuvent utilement la soutenir.

Je suis personnellement d'avis de conserver pour le moment le piano européen jusqu'au jour de son remplacement par un piano oriental, de crainte que, durant la période de transition, les doigts des pianistes et de leurs élèves ne perdent leur entraînement. Il est bien entendu que la musique qui devra être exécutée sur ce piano sera celle qui est à base de demi-tons et dont nous sommes, en Orient, amplement pourvus.

En outre je suis pleinement convaincu que si nous n'empruntons pas les instruments occidentaux, après leur avoir fait subir les changements nécessaires pour leur permettre de reproduire les intonations de la musique orientale, il nous est impossible de régénérer et de faire évoluer notre musique arabe qui doit, comme toutes les autres musiques remplir le rôle qu'on lui demande.

Nous ne craignons pas, en y introduisant ces nouveaux instruments de lui faire perdre quoi que ce soit de son caractère oriental, du moment que ceux-ci pourront porter des noms orientaux et exprimer nos sentiments nationaux.

Je termine ma motion par l'expression de mes sentiments les plus profonds de reconnaissance pour toute la peine que vous avez prise, en venant au Caire nous apporter le fruit de votre expérience et de votre haute science. Nous en garderons le souvenir dans notre mémoire et nos cœurs, et nous le transmettrons aux générations futures.



tre personnalité aux dépens de celle d'autrui. La musique est le langage des sentiments, nous l'avons déjà dit ; à chaque nation sa langue et ses sentiments propres. Qui perd son langage maternel, perd avec lui aussi l'esprit national.

Monsieur le Professeur Sachs dit qu'un changement d'instruments exige un changement de style. Je ne le contredis pas sur ce point, mais je relève une grande différence entre le style et le caractère. Le premier concerne la forme et le second le fond. Si la beauté d'une idée exige un changement dans le style expressif ou le sacrifice de la beauté de la forme de l'écriture vous serez les premiers à nous conseiller de sacrifier le style et de conserver le fond.

Peut-être vous êtes-vous mépris sur la portée de notre musique, pensant qu'elle constitue une suite de formes mélodiques sans signification aucune. Vous en êtes excusables notre musique se trouvant encore dans l'enfance, et vous n'êtes pas tout à fait familiarisés avec le langage musical étranger. Tout jugement qui pourrait dans ces conditions, être porté sur cette musique ne saurait être entièrement sain puisqu'il ne tiendrait compte que de sa beauté de forme et non des sentiments que nous éprouvons personnellement, et du sens que nous percevons à travers ces lignes musicales.

Votre prévention contre l'emploi des instruments occidentaux, pourrait, à mon avis, être compensée à l'interdiction de nous servir d'une machine à écrire qui nous permettrait de transcrire nos idées orientales sous prétexte que cette machine ne fait pas ressortir, avec toute leur beauté d'écriture, les formes des lettres arabes.

Avant donc qu'une appréciation soit faite sur notre musique, il importe de ne pas perdre de vue les trois points suivants :

1) Ne pas juger notre musique d'après vos oreilles et vos sensations, mais d'après nos propres oreilles et nos sensations propres.

2) Ne pas se baser sur son état actuel pour porter un jugement sur elle. Ses défaillances ne proviennent de l'essence de cette musique, mais de l'insuffisance de nos exécutants et des défauts de leurs instructions, tant au point de vue pratique qu'au point de vue orientatif.

C'est dans ce vaste domaine que vous pourriez nous rendre les plus grands services.

3) Ne jugez pas notre musique d'après la nature de nos instruments, que par complaisance, vous trouvez doux et sensibles, mais qui, en réalité, sont faibles et incapables de répondre à toutes les exigences de la musique. Nos instruments demeurent tels qu'ils étaient il y a des siècles et ne servent qu'à un seul genre de composition mélodique répandu en Orient. Ces instruments ne sont en vérité que des moyens d'exprimer un seul sentiment humain parmi tant d'autres dans lesquels, par malheur, se sont spécialisés nos compositions : « le sentiment de l'amour ». C'est la raison pour laquelle nos instruments se sont imprégnés de plaintes et de gémissements.

Si vous liez notre musique à ces instruments ou si vous la reliez dans ce seul style de composition, vous la condamneriez à la mort, tandis que vous ne voulez que la revivifier.

Les notes musicales, heureusement, sont universelles et sont comprises par tout le monde. Les instruments de musique, qu'ils soient orientaux ou occidentaux, ne se refusent pas à exprimer n'importe quel langage musical à condition de donner à chacun les signes nécessaires à l'expression. Si les idées musicales et la façon de s'exprimer diffèrent de pays à pays et de nation à nation, l'instrument d'expression peut être commun à tous.

L'Europe ne s'est-elle pas appropriée, durant le moyen-âge, nos instruments de musique, et ses instruments actuels n'en proviennent-ils pas directement ? Si vos instruments ont évolué d'après les nôtres, nous voulons, à notre tour, que nos instruments futurs procèdent des vôtres. N'en soyez pas

avares, nous pourrions vous les rendre un jour parfaitement perfectionnés.

La science et l'art, dans leur évolution, ne connaissent ni patrie ni barrières nationales. Les générations successives coopèrent éternellement et toutes tendent au même but : atteindre la perfection qui est l'idéal par excellence de la vie pour toutes les créatures.

La Commission des Instruments a décidé dans l'une de ses séances la non introduction du violoncelle et de la contre-basse dans nos instruments orientaux, prétextant qu'ils dénatureraient le caractère propre de la musique orientale par leurs sonorités sentimentales, larmoyantes et trop mélodiques, comme le dit textuellement le Professeur Sachs, dans son rapport.

Quant à moi je considère que c'est justement la raison qui devrait nous pousser à les adopter, parce que nous n'avons pas d'instruments ayant leur force d'expression. Pourquoi nous les interdisons lorsque nous en sentons le plus pressant besoin. De plus, ces instruments ne contredisent pas notre humeur et notre goût. La preuve en est que nous nous sommes trouvés très heureux d'entendre le célèbre musicien, Massoud Djémi Bey, nous jouer sur le violoncelle d'exquises pièces dans la séance de mardi dernier. Qu'il nous suffise de nous rappeler le jeu du regretté père de Massoud Bey sur cet instrument, jeu qui nous remplit d'un profond sentiment d'émotion et d'admiration et que ne nous donne aucun de nos instruments orientaux.

Quelques-uns des membres européens nous ont refusé le piano, sous prétexte que c'est un instrument à tons fixes, inapte à la musique arabe. Mais l'un des membres propose l'introduction du clavecin au lieu du piano, si la nécessité l'exige. Il a perdu de vue que le clavecin est aussi un instrument à tons fixes. Par ailleurs, on nous a refusé encore le violoncelle et la contre-basse, quoi que ce soient des instruments à cordes, sans tons fixes, ne différant de nos instruments orientaux

te amélioration ou évolution émanée des méthodes de composition et non des instruments intrus.

« L'opinion des membres de l'autre groupe qui sont partisans de l'introduction des instruments occidentaux, repose sur le fait que l'introduction de ces instruments aura pour effet d'activer la renaissance musicale et de la pousser à l'avant ».

Il est à noter que les partisans de la dernière opinion sont d'accord avec ceux de la première pour reconnaître que les instruments occidentaux fixes, ayant douze demi-tons ne peuvent convenir pour le moment à la musique arabe, à moins que ces instruments ne subissent les modifications nécessaires pour pouvoir rendre les tons inférieurs à un demi-ton, soit les tons formant l'échelle musicale orientale.

Lorsque la question fut soumise au Congrès, Mohamed Fathy Bey, membre de la commission des instruments, donna lecture d'un rapport appuyant l'opinion du dernier groupe, contraire à l'opinion de la majorité.

En raison des questions importantes qu'il contenait, ce rapport ne put être étudié en détail à cette séance pour pouvoir prendre des décisions du Congrès sur cette question. Il a été donc décidé d'inclure ce rapport dans la « Revue de Musique » dont le Congrès recommandait la publication.

La direction de cette revue est heureuse de pouvoir réaliser ce vœu et de publier cet important rapport :

J'ai pris connaissance du rapport présenté par Monsieur le Professeur Sachs, en sa qualité de Président de la Commission des Instruments, au Congrès de Musique Arabe.

Je profite de cette occasion pour manifester mon admiration profonde pour les qualités de précision, imprégnées d'impartialité et de justice avec lesquelles ce rapport est établi, qualités qui lui ont permis de rendre compte des opinions diverses et contradictoires avec un esprit de neutralité tel qu'il semble inspiré par un

Juge pètri d'honneur et de jostice.

La tâche qui incombait à M. Sachs était très délicate par suite de la divergence de vues des Membres de la Commission au sujet d'une des questions les plus complexes exposées dans le programme du Congrès, divergence qui amena le Président de la Commission à mettre, de nouveau la question sur le tapis et à la soumettre au jugement des membres du Congrès.

Cette situation, que n'ont guère connue d'autres Commissions, est née, comme vous le savez, du problème de l'introduction du piano au nombre de nos instruments orientaux, problème très épineux qui a accaparé l'attention des Membres de la Commission des Instruments. Et l'importance de la question nous apparaît clairement si nous admettons que le piano représente en général pour nous le symbole des instruments à tons fixes.

Tandis que les adversaires de l'introduction du piano s'opposent encore à celle de tout autre instrument de même nature, ses partisans croient que l'interdiction du piano porterait un coup fatal à notre musique orientale.

Les principales raisons sur lesquelles se basent les adversaires de l'interdiction sont :

- 1) La crainte que cette introduction ne fasse perdre à la musique orientale les fines nuances que seuls peuvent rendre les instruments dont elle dispose.
- 2) L'insuffisance des instruments à tons fixes pour adapter au chant arabe ce que les européens nomment la mélodie.

M. Sachs fait remarquer dans le début de son rapport que c'est le style de la composition qui détermine la création des instruments et non les instruments qui commandent le style. Cette phrase exprime une vérité des plus évidentes.

Mais avant de prononcer un jugement sur notre musique l'obligeant à rester dans les cadres de son style propre, laissons-nous interroger votre conscience et vous demander si vous accepteriez, au

cas où nous vous le proposerions, d'échanger notre musique et ses grandes beautés contre la vôtre.

Vous pourriez trouver en notre musique une beauté de forme ressemblant à des arabesques, mais qui, à vos yeux, est une beauté dénuée de sens. Et vous ne voudriez pas considérer de ce même œil, votre musique qui comporte un sens plus élevé et plus grandiose, en dehors de sa beauté de forme, et qui impose son sens spirituel avec tout ce qu'il contient de force d'inspiration.

Comme vous le savez, la musique, qu'elle soit orientale ou occidentale, n'est pas simplement une beauté de forme mais encore une beauté d'âme, pleine de sens et de substance. Et pour qui sait la comprendre et en goûter les sublimes beautés, elle est autre chose qu'une suite de notes juxtaposées dans un style artistique et attirant mais dénué de sens. La vraie musique est celle qui exprime les émotions et les sentiments les plus profonds de l'âme. Elle est la parole de l'âme et son sincère interprète. Répétant ce qu'a dit S.E. le Ministre de l'Instruction Publique dans son discours, lors de l'ouverture officielle du Congrès, « la Musique est le langage du cœur, comme la parole est le langage de la raison ».

Le Professeur Sachs dit que l'adoption des instruments européens demande une transformation du style. C'est là à mes yeux la question la plus importante qui se soit posée à nos réunions.

Nous nous sommes assemblés pour trouver, avec vous, ou plusieurs nouveaux styles d'expression, qui relèvent de notre style actuel en lui enlevant son cachet de simples notes juxtaposées, flatteuses pour l'oreille, pour en faire « le langage du sentiment », comme l'a dit S.E. le Ministre ou, comme l'a dit Beethoven, « le langage de l'âme et du cœur ».

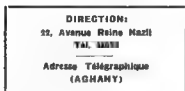
Tendez-nous la main et aidez-nous à transformer notre style incapable d'exprimer tous nos sentiments ; et soyez certains que nous conserverons ces sentiments qui sont notre caractéristique car nous ne voulons pas annihiler no-

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-MEHY (Ph. D.)



No. 3. 1ère Année.



16 Juillet 1935. P.T. 2.

DIRECTIONS L'introduction des instruments occidentaux dans la Musique Arabe

Entre partisans et adversaires

Parmi les sept commissions du Congrès de la Musique Arabe réuni au Caire en 1932, il y en avait une relative aux instruments, placée sous la présidence du Dr. Sachs, le célèbre savant musicographe. Cette commission a établi un rapport sur les questions qu'elle avait été chargée d'étudier. Entre autres questions, cette commission avait pour mission d'étudier s'il est possible ou non de joindre les instruments occidentaux aux instruments de la musique arabe.

Question complexe et ardue, en raison des responsabilités qu'elle comporte et de la gravité qu'elle présente, ce qui a soulevé des divergences d'opinions entre les membres de la commission. D'ailleurs, la question dans son ensemble a fait l'objet d'un rapport gé-

néral soumis au Congrès, à la sixième séance tenue le 2 avril 1932. Ce rapport résume la question comme suit :

« Il est incontestable que les instruments ne sont qu'un moyen d'expression des formes de la méthode de l'harmonie ou de la composition ; ils sont nés de cette méthode à laquelle ils restent inhérents tant qu'elle existe et subissent les modifications que cette méthode viendrait à subir ; ils disparaîtront en même temps que sa disparition. Autrement dit, l'introduction des instruments occidentaux dans la musique arabe ne peut être justifiée que par le changement de cette méthode ; l'établissement d'une nouvelle méthode de composition qui exige un nouvel instrument pour exprimer cette composition.

Cette opinion, qu'appuie l'histoire de la musique depuis cinq mille ans, est celle qui a amené les Occidentaux membres de la commission et un certain nombre de membres à s'opposer à l'introduction de la plupart des instruments de musique européens caractérisés par des sons spéciaux et un cachet spécial, dans la crainte de dénaturer la beauté de la musique arabe. En s'opposant à l'idée de l'introduction des instruments étrangers dans la musique arabe, les membres ne visent nullement à paralyser la renaissance musicale en Orient, à la limiter dans un cercle étroit d'apathie ou de stagnation ou à la transformer en une sorte de musée historique de chansons populaires. Bien au contraire, leur opposition s'appuie sur l'expérience qui veut que tou-

MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)

PIANOS HOFMANN
et
RADIO TELEFUNKEN

Lisez et conservez

LA MUSIQUE

**Elle formera à la fin de l'année
une utile documentation musicale**

LE NUMÉRO P.T. 2

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

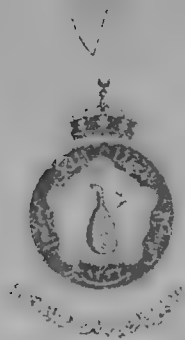
**Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe**



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D.



اللويسيتي

مكتبة العامة للجمهوريات الإسلامية

العدد ٢٠ ملها

العدد ٢٠ ملها

العدد السابع

السنة الأولى

القاهرة في ١٧ جاد أول سنة ١٣٥٤

١٦ أغسطس سنة ١٩٣٥



الموسيقى

مجلة أسبوعية
تصدر نصف شهرية

لجان إدارة المجلة: الدكتور محمد عبد الحليم

رئيس التحرير: الدكتور محمد عبد الحليم

كلمة المحرر

فلاحو الجيش

وما لنا لا نقبض في القول وننفاكه القراء ، وعلى
الأخص ، إخواننا الموسيقيين ؟

ستفكركم زلا - لا حقا ، وإذا توجهنا بالتخصيص
في هذا الحديث ، إلى أهل الفن من الموسيقيين ، فذلك
لأنهم عمدته ومساكه

وما حيلتنا والموسيقى لم ترحم أهلها ، فأيام السلم
عنا ، وأيام الحرب شقاء ، ومن عجب أنهم ، على هذه
الشقوة ، جد مضطربين . ألم تر إلى الناس يزعمون فيهم
الاجتذال الدائم ، والجبور المقيم ، لأنهم ، فيما يتوهمون
يقضون أيام الحياة في طرب يسلي لهم ، ويخيلي
الكرب ، ويشترى لهم ؟

وشهد الله أن الموسيقيين في ذلك مظلومون ، فهم
يقضون أعمارهم ، حقا ، في التلعين والتفنى ، أشبه
ما يكون ، بالممثل الذي يضحك الشهود وصدوه يعيق
بالكتابة ، وعليه يفيض بالأم .

الاشتراكات

٥٠ - ثلاثمائة ريال
٨٠ - خمسمائة ريال
١٠٠ - ستمائة ريال

الاشتراكات

٢٢ - ثلاثمائة ريال - شهر
٥٨ - خمسمائة ريال - شهر
١٠٨ - ستمائة ريال - شهر

في فرنسا

١ - في الضاحية	٢ - في الضاحية
٣ - في الضاحية	٤ - في الضاحية
٥ - في الضاحية	٦ - في الضاحية
٧ - في الضاحية	٨ - في الضاحية
٩ - في الضاحية	١٠ - في الضاحية
١١ - في الضاحية	١٢ - في الضاحية
١٣ - في الضاحية	١٤ - في الضاحية
١٥ - في الضاحية	١٦ - في الضاحية
١٧ - في الضاحية	١٨ - في الضاحية
١٩ - في الضاحية	٢٠ - في الضاحية
٢١ - في الضاحية	٢٢ - في الضاحية
٢٣ - في الضاحية	٢٤ - في الضاحية
٢٥ - في الضاحية	٢٦ - في الضاحية
٢٧ - في الضاحية	٢٨ - في الضاحية
٢٩ - في الضاحية	٣٠ - في الضاحية
٣١ - في الضاحية	٣٢ - في الضاحية
٣٣ - في الضاحية	٣٤ - في الضاحية
٣٥ - في الضاحية	٣٦ - في الضاحية
٣٧ - في الضاحية	٣٨ - في الضاحية
٣٩ - في الضاحية	٤٠ - في الضاحية
٤١ - في الضاحية	٤٢ - في الضاحية
٤٣ - في الضاحية	٤٤ - في الضاحية
٤٥ - في الضاحية	٤٦ - في الضاحية
٤٧ - في الضاحية	٤٨ - في الضاحية
٤٩ - في الضاحية	٥٠ - في الضاحية
٥١ - في الضاحية	٥٢ - في الضاحية
٥٣ - في الضاحية	٥٤ - في الضاحية
٥٥ - في الضاحية	٥٦ - في الضاحية
٥٧ - في الضاحية	٥٨ - في الضاحية
٥٩ - في الضاحية	٦٠ - في الضاحية
٦١ - في الضاحية	٦٢ - في الضاحية
٦٣ - في الضاحية	٦٤ - في الضاحية
٦٥ - في الضاحية	٦٦ - في الضاحية
٦٧ - في الضاحية	٦٨ - في الضاحية
٦٩ - في الضاحية	٧٠ - في الضاحية
٧١ - في الضاحية	٧٢ - في الضاحية
٧٣ - في الضاحية	٧٤ - في الضاحية
٧٥ - في الضاحية	٧٦ - في الضاحية
٧٧ - في الضاحية	٧٨ - في الضاحية
٧٩ - في الضاحية	٨٠ - في الضاحية
٨١ - في الضاحية	٨٢ - في الضاحية
٨٣ - في الضاحية	٨٤ - في الضاحية
٨٥ - في الضاحية	٨٦ - في الضاحية
٨٧ - في الضاحية	٨٨ - في الضاحية
٨٩ - في الضاحية	٩٠ - في الضاحية
٩١ - في الضاحية	٩٢ - في الضاحية
٩٣ - في الضاحية	٩٤ - في الضاحية
٩٥ - في الضاحية	٩٦ - في الضاحية
٩٧ - في الضاحية	٩٨ - في الضاحية
٩٩ - في الضاحية	١٠٠ - في الضاحية

الترتيب العام للجمعية
بمؤتمر الموسيقى العربية

القسم الفرنسي

في درس من الدروس الموسيقية الأولى التي حصلتها بيرلين ، جلست إلى أحد الأساتذة الأجلاء . ألقى عليه العزف ، بالفلوت ، عليا ، حتى إذا بلغت في النوتة علامة ، والتريل كروش ، وهي من علامات سرعة الأيقاع ، أسرعت في العزف كما زعمتُ أن تؤديه تلك العلامة .

هنا لك ضحك الأستاذ وقال : أَسْبَلِكْ .

قلت ماذا ؟ وفم ضحكك ؟

قال : جاریت فلاحی الجیش وشاہتہم فاضحتنی وأرت فی نفسی ذکری .

قلت وما شأن فلاحى الجيش فى الموسيقى ؟ والعزف بالفلوت خاصة ؟

قال إذن أحدك . يزعم كثير من الناس أن الموسيقى لها وطرب وأن المشتغلين بها ، علما وفنا ، فارغو البال ، يتمتعون بالأكل واللبو ، وادعون لا يشغلهم من عناء الدنيا كد ولا إعياء . وهم في ذلك يحكون على ظواهر الأشياء لا يتعرفون كنهها ، ولا يفقهون مآخبرها . نشبت الحرب العظمى واضطرم سعيها ، فإذا أهل الموسيقى شابا وكهولا وشيوخا ، مجندون يدفع بهم إلى ميادين القتال ليقوموا بنصيبهم في الذباع عن بلادهم ، والدفاع عن أوطانهم وشرف أممتهم .

قلت وما حيلة الموسيقين في الحرب وأدواتهم لا ترد مهاجما ولا تدفع عدوا ؟

قال : لا تميل ، فوالله لكان حمل السيف أهون مما تصبّونا فيه ، وقد وكلوا إلينا فريقاً من الفلاحين المجندين لتعليم الموسيقى ، وتعلمهم في أقصر الأزمان . ليعتومهم إلى الفتوى المتحاربة ليروموا عنها وقع اشتجار الأسنة ومنازلة الأعداء .

يُقال: ما كان أسمى هذا الواجب وأشد وطأته جيش تنفيه الحرب ويجب الترفيه عنه، والحكم عسكى لا هوادة فيه ولا رحمة، والفلاحون أثنى طوال وآراء قصار، فخيّل يا ولدى أية مشقة عايننا وأى هول جئنا ! والذى ساقى إلى هذه الذكرى أن الفلاحين حين كانوا يصلون إلى علامة « التريل كروش » كانوا يسرعون في التوقيع كأنما يطاربون ، كما كنت تفعل اليوم فأضحكتني وذكرتي ، وليست دلالة هذه العلامة في سرعة الإيقاد غير مقيدة وإنما للسرعة فيها حدود ومقاييس .

ولذلك ، أيا السادة الموسيقيين . أتم عتمة من عتد الحرب ، ووسيلة من وسائلها لا غنى عنها ولا مفر منها
فأراكم إن جرت الحرب الاطاليلة الحشية اشتباك مصر فيها ، وساقوكم إلى ميدانها تقومون بهذا التصيب المفروض ؟
أليس حسيكم ما تعاونوه في أيام السلم من الكد والشقة ، حتى تقاسوا أمرا صعب المراس والمزاولة ؟
وما رأى أولئك الذين يتوهمون في الموسيقيين الدعة وفراغ البال ، وهم من حرب العيش في تبليل واضطراب ؟
أيا الموسيقيون ! لا مفر من الهم إلا إلى الهم ، فوطدوا أنفسهم على احتمال الأعباء ، وإن نقلت ، فإ ذلك
بمقتضى شيئا ، فإ أتم أولاء اليوم تتجرعون النصة وتشرقون بها .

أخشى أن أكون قد أخطئكم، وأثرت العرب في قلوبكم، وإذن فلا بد من أن أتسلس لكم من الأمر خراجاً. فكروا معي. وأنعموا التفكير.... لقد وصلنا.... الراديو، أيها السادة الموسيقيون، يجب أن يحمّد الراديو ويحمّد إلى ميادين القتال !! أليس الراديو ناعم البال في السلم، قرر العين، رغيد العيش؟ فلم لا يذوق من أيام الحرب صابها وعلقها؟ أخلق الراديو للرفاهية، وخلق الموسيقيون للبؤس والشقاء؟ نعم، الراديو، وشريط ماركوني عثقت في السلم والحرب والأمر به.

وَكُنْزُكُمْ وَاعْدُ الْخَفِيُّ



الدولة الوسطى وعصر الهكسوس

لم تكن الدولة القديمة تنسج مكانا للدولة الوسطى حتى نشطت مصر إلى استخراج المعادن من المناجم الممتدة في الصحراء إلى شبه جزيرة سيناء . وأخذت العلاقات تزداد بينها وبين سوريا . وعلى أثر ذلك شوهد في مدافن بني حسن ، حوالي سنة ٢٠٠٠ ق . م نقوشا تمثل الرعاة السورين لأول مرة ، يجوبون الأراضي المصرية . وفي هذا الوقت ظهرت في مصر ، لأول مرة أيضا ، آلة الكنتارة وهي آلة وترية سنأى على ذكرها تفصيلا في الكلام عن الدولة الحديثة حيث عم استعمالها . هي وماجد عليها من الآلات الموسيقية .

ما انتهى الحكم إلى الأسرة الثالثة عشرة ، فالرابعة عشرة حتى تخاضم أسرارها ، وتنازعوا امرهم بينهم . كل يجاهد للملك والاستيلاء على التاج ، فأدى تنازعهم إلى اضطراب الحكم واختلال الأمن ومكّن الهكسوس من احتلال مصر .

والهكسوس قوم من آسيا ، يعرفون عند العرب بالعالمقة . انتزعوا الملك وانتشر سلطانهم أثر سقوط الأسرة الرابعة عشرة ، وامتد حكمهم طوال أزمان الأسرات الخامسة عشرة والسادسة عشرة والسابعة عشرة .

كان عصر الهكسوس عصرا مظلا في التاريخ المصري أسدل فيه ستار كثيف غشى على حوادث مصر ولم يتخلد لنا من أيام حكمهم أثرا من كتابة أو نقش ، على أنهم حكموا قرنا كاملا ، تمكن المصريون في نهايته من طردهم بفضل ظهور الأسرة الثامنة عشرة حوالي سنة ١٦٠٠ ق . م . في قوة وبأس وجهاد غني ، وأنشأت الدولة الحديثة ، فارتفع ذلك الستار المظلم الذي حجب عصر الهكسوس وعاد التاريخ المصري إلى جلالته ووضوحه .

ولقد قيل في سبب غوض عصر الهكسوس ، وعدم عثورنا على أية كتابة أو نقش لهذا العصر ، إن المصريين ، وكانوا شديدي الكراهية للهكسوس ، حتى كانوا يلقبونهم بالرعاة . وبالكنترة . وبالطاعون ، احتقاراً لشأنهم وامتناناً لهم ، وإزدراءً بأولئك الأجانب الذين اغتصبوا ملك البلاد

وقيدوا حريتها ، تقول إن المصريين ما كادوا يستعيدون سلطانهم ويستردون ملكهم . ويظهرون بلادهم . حتى أبادوا مغلقات ذلك العهد البيض ومحا كل أثر يدل على الهكسوس .

موسيقى الدولة الحديثة

رفع الستار وأزيع ذلك الحجاب الكثيف فأذا مصر قد اتصلت بالمدينة الآسيوية اتصالاً وثيقاً نشأ عن فتوحات القراعة الأقوياء، ملوك الأسرة الثامنة عشرة، الذين توغلوا في أرض الجزيرة وامتدت أملاكهم إلى قلب آسيا الصغرى فانتقل الكثير من المدينة الآسيوية إلى مصر وتسايق الملوك المغلوبون على أمرهم يقدمون إلى فراغة مصر ما يتقربون به زلفى ، ويوالونهم بنفائس الهدايا فأثر ذلك في الموسيقى تأثيراً قوياً ، وأصبحنا نرى في بلاط الملك فرعونين موسيقيين إحداهما مصرية والثانية آسيوية . بل ونرى الجوارى ينزحن إلى بلاط الملك بآلاتهن الموسيقية الآسيوية . وفي وجودهن بالقصر الملكي رمز إلى التطور الذى أصاب البلاط والطبقات المصرية العليا، وإلى مقدار تأثير مصر بالمدينة الآسيوية . والموسيقى وهى مرآة تنعكس فيها نفسيات الشعوب وما يجرى عليها من التقلبات أصدق محدث عن الانقلاب النفسى الذى حدث في ذلك العصر .

تأثر عصر المذبذبة
الآسيوية

وبالصفحة المقابلة رسم تخطيطى للتاريخ الموسيقى عند قدماء المصريين ، رمزنا فيه باللون الأزرق إلى طابع موسيقى الدولتين القديمة والوسطى ، دلالة على ما كانت عليه تلك الموسيقى من هدوء واعتدال . كما رمزنا باللون الأسود إلى عصر الهكسوس المظلم ، وباللون الأحمر إلى تطور طابع الموسيقى في الدولة الحديثة .

طابع موسيقى الدولة
الحديثة

قامت الدولة الحديثة فتبهرت الموسيقى المصرية تنبهرت تماماً عما كانت عليه في عهد الدولتين القديمة والوسطى . فالهدوء والاعتدال . البطء والبساطة وغيرها من صفات الموسيقى القديمة ، كل أولئك قد اختفى . وحل محله موسيقى على قيفض تلك الصفات ، كذلك تبدلت الآلات الموسيقية في كثير من أنواعها وما تبقى من الأنواع القديمة دخل عليه كثير من التغير فتعددت أنواع آلات الصنج ، وكبر حجمها ، وزاد عدد أوتارها كثيراً بالرغم من أن مركز هذه الآلة كان ثابتاً جداً في مصر لاستعمالها في العبادة وما أكسبها ذلك من الأهمية الخاصة لحفظها بعيدة عن المؤثرات الخارجية . ورغم هذا التحفظ الشديد لم تستطع آلة الصنج العزلة وعدم التأثير بهذا التطور . وعم انتشار آلة الكنتارة . وحلّ المزمار المزودج الحاد الصوت محل الناي الطويل الهادى . بل وأصبحنا لا نرى لهذه الأخيرة ، الناي ، رسماً في النقوش الفنية التى خلّفها لنا الدولة الحديثة والصور التى تلها . وإن الناي ، وإن لم يحتف تماماً إلا أن قيمته الفنية ضوّلت واقتصر استعماله على

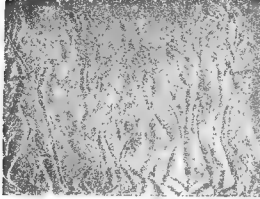
رسم تخطيطي للتاريخ الموسيقي عند قدماء المصريين

لون الطابع الموسيقى	حوالي سنة ؟؟	قبل الأسرات
الدولة القديمة الوقت الوسطى الدولة المتأخرة الفترة الهلنستية الفترة الرومانية	٢٠ ق. ٣٤٠٠	الأسرة الأولى
	٢٠ ق. ٢٠٠٠	
	٢٠ ق. ١٦٠٠	
	٢٠ ق. ٩٥٠	ليبيا - اثيوبيا - آشور
	٢٠ ق. ٥٠٠	ملوك سائيس
الفترة الهلنستية الفترة الرومانية	٢٠ ق. ٣٤٠	الفرس
	٢٠ ق. ٣٠	اليونان
	الميلاد	الرومان

المعكوس

الطبقات الدنيا من الشعب ، كما هي الحال دائماً في اضمحلال الآلات الموسيقية . كذلك كثرت أنواع الطبول والصنوج والصاجات والدفوف .

ولقد أصبحت الموسيقى التي تؤدى بها تلك الآلات الموسيقية الجديدة في ذلك العصر حادة مبالغة في الحدة كثيرة الضوضاء . ويتجلى ذلك في نقوش تلك العصور سواء في موسيقى الرقص ، أو موسيقى الولايم ، أو موسيقى البلاط الملكي . وبما بلغت النظر ، في ذلك العصر أيضاً ، السرعة الشديدة



صورة ١

« وصورة ٢ » . وهي لحفة راقصة من نقوش الأسرة الثامنة عشرة في طيبة . وإنك لترى في الصور أن السيطرة في الموسيقى للجوارى الرقيقات قد صارت اليين تلك المهنة ، لا في مصر وحدها بل وفي آسيا أيضاً ،



صورة ٢

وقد تفرز السلم الموسيقي ، كما سيظهر في حيته ، فيعد أن كان القديم خاسياً أى مؤلفاً من خمس درجات أصبح السلم الجديد سباعياً ، وهو السلم الشائع استعماله الآن في جميع عالم المتقدمة تقريباً . وستفصل . في الأعداد المقبلة إن شاء الله ، أهم الآلات الموسيقية التي كانت تستعملها الدولة الحديثة .



بحوث فنية

الموسيقى

إن عادة

إرسال الأصوات

الموسيقية، بدأت وشاعت

بين آبائنا الأولين يساعت

الفتون ، والأغوا ، ، وسحر الآليات

وخلب العقول . وهذا اشتركت مع أقوى

انفعالات النفس وأفعل الشعور : الحب ، والفخر ، والنصر .

أرايت كيف كان منبع الموسيقى بعيداً عميقاً ومطبوعا

في الخلقة . وكان الصوت أقرب مظهر لانبثاق الألم بأمة .

وتصعد حين الشوق بأنة ، واندلاع لبيب الهوى بزفرة ،

وتفجر نبرة الكبرياء بزجرة : حس مفطور ، وشعر

صامت مبناه صغير . ومعناه كبير ، واقظه قليل ، وفضله كبير .

الصوت - من قديم - مظهر البيان على سناجحه ، ووصف

الاحساس على فروده وأحديته .

ارجع النظر إلى الصبي تجده يندندن قبل أن يعرف

الكلام . إذا تألم هن ، أو فرح حن ، وليس يعيد ، بل

يكاد يكون يقيناً ، أن أرائل سلالة الإنسان وآباء أول

الزمان كانوا يذنون انفعالهم بصيحات ترنم من قبل

أن يكون

لهم لسان مبين ،

وفهم فصيح كليم .

ولك في بعض الحيوان شاهد ،

قد تسمع له صيحات تقليدية ،

وهفتات ندائية ، بل بنات منطوقة تكاد تكون

ملفوظة . ألم تريف تبهم الغزاة عند إظهار حناها على

طلوها (١) ؟

إن كثيراً من الهم يتباغم للداعي والظرف ، وعليك

بجدية الحيوان . وهناك ترى وتسمع .

لا توجد حدود فاصلة في الترتيب الوجدى الإنسانى

بين الإشارات وتقلصات عضلات الوجه وصيحات

الانفعال والأصوات المنطوقة . إن هذا كله يكون وسائل

بيان الإنسان ، وطرائق كلامه ، ووسائط حديثه ، وجميعها مرتبط

بعضها ببعض . وتابعة كل واحدة منها للأخرى .

ولا شئ غير اتساع لغة الكلام ، والمناجاة بالفم

واللسان ، وغزارة معجم الحوادث والمسميات ، قد قصت

الطائر : بفتح الطاء ولد الغزال

الموسيقى فيأخذهم العليش حتى من الدوى . كالسودان
وسكان قلب إفريقية .

أنت تعرف أن الأمم طبقات بعضها فوق بعض
حسب دارك كل أمة ، فمن الموسيقى يتبع بالطبع
درجات الطبقات .

ويحسن بك أن تعلم في هذا المقام . أن أهل سيام
يتعشقون الموسيقى فلا يوجد بينهم فرد من أسرة أو قرية
إلا ويتغن في روحاته وغدواته ، وهم يكوّنون الجوقات
في المناسبات حتى أنهم يسبحون أسراباً وجماعات فيفنون
في رحلاتهم كأنهم في ليالي أعراسهم وأفراحهم . وكذلك
أهل الصين هم كثيرو العناية بالموسيقى ، وكان من حكاهم
من قديم الزمان وزير للثرية الموسيقية .

وما يأخذك منه العجب أن نيام نيام ، القبائل العراة
يفنون ويضربون بمزف شيه بمزف الفراعة والحشبان ،
ألا تدري ماهو . هو الجنك ، المحارب ؟

إن في اختلاف الموسيقى ، والأغاني ، وما تفضله منها
كل أمة آيات للحكم على طبائع البشر ونفوس الناس .
أما وقد عرفت طبيعة وطابع الموسيقى فسجدتك
قريباً عما يوجد فيك منها .

من تلك الطرائق والوسائل والوسائط للاستغناء عن كثير
منها ، فلم يبق من قوتها إلا ما يظهر الأحاسيس الساذجة
والثائرة والعقيمة والشديدة .

إن ينوع الصيحات الموسيقية خرج من كلام بعض
الأمم المتابع كأنه ترتّم ، ومن عادة الترتيل ، والقصص الثنائى ،
والرثمة العارضة للنفس عند سهو أو ساحة لهو . وعلى
الأخص اللهجة .

اللهجة هي الخطاب ، وقل ولا تحذف : هي قيمة
الخطيب ، فإن أحسنها ارتفع ، وإن أساءها وقع ، ولو أرسل
الآيات . اللهجة هي غناء لم يستم وضوحاً ، بل لحن
محسوس مكتوم .

وكم كلمات متشابهات وشبه مترادفات لبثت مختلفات
في المعنى ، لا لشيء إلا لفارق اللهجة وكيفية النطق بها .

وإذا ما انتقلنا إلى التقليد الثنى للصيحات الموسيقية
والكلام الثنائى ، أوله طرق البيان والتيمير عما في القلب -
ألفينا الموسيقى الصوتية - استعمال الأصوات المثزّة -
قد أخذت طوراً منكوساً . فبعد أن كانت أولية المبادئ
أثرية أصبحت في عهدنا المذهب الثنى شيئاً أقل مسخاً
ووحشية باقراطها بالمزف بالملاهي .

إن الأمم حتى المتأخرة وغير الراقية في زماننا تعرفها
وتتذوقها . فمنهم من يجهلون الموسيقى والمزف ، ومنهم
يفنون ويرقصون على ضروب الثناء ، ومنهم من تستخفهم

الأوبرا وتطورها

الأوبرا في ألمانيا حتى منتصف القرن الثامن عشر
الألمانية بريديتالينه

ألمانيا حافلا بالمشاكل السياسية التي اضطرتها إلى خوض
غمار حروب طويلة . أهمها حرب الثلاثين سنة .

سبق الشعب الألماني إلى ميادين القتال ، وانطلق بذود
عن بلاده ويدافع عن حريته ، قلبا انتهى من كفاحه نام
بأعباء ثقيلة من مسؤوليات اقتصادية وأزمات مالية شديدة
كانت نتيجة لازمة لتلك الحروب الطاحنة . فكان بدهياً أن
ينصرف الناس عن الفن . لاهتمام به .

إلا أنه رغم الضنك والعدة والضيق الذي تملك الشعب
الألماني فقد ظل يحكامه وأمرؤه وعلية القوم ، لا ينفلون
مسراتهم ولا يخفون حتى من غلوهم فيها . وكانت الأوبرا
الإيطالية خير ما يمتعون فيها بالسماع فامتلاً بلاط العواصم
وقصور الأمراء بالأيطاليين من أهل الفن حتى أن كل الأوبرات
التي كانت تمثل في ذلك الوقت كانت إيطالية بحتة ، يقوم
بتأليفها وتلحينها وغناء أصواتها شعراء وموسيقيون إيطاليون .
وكانت لغة البلاط في ألمانيا هي اللغة الإيطالية ثم صارت
اللغة الفرنسية .

لقد رأينا كيف بدأت الأوبرا في إيطاليا في آخر
القرن السادس عشر . وكيف تطور هذا الفن فيها فأصبح
له ، في مدى قصير ، أربع مدارس مختلفة تتنافس فيما
بينها ، واتخذت أوبرات كل مدرسة منها خاصية تعرف
بها . وتلك المدارس الأربع هي مدارس فلورنسا ، وروما
والبندقية ، وناپولي .

كذلك رأينا فن الأوبرا يشق طريقه إلى فرنسا على
أثر ظهوره في إيطاليا بستين قلائد كيف أصبح
للأوبرا الفرنسية في القرن السابع عشر ما يميزها عن طابع
الفن الإيطالي ، وذلك بفضل الموسيقار لولي ومن تلمذته
من أعلام الموسيقى في فرنسا .

والآن نعرض ، في هذا المقال ، إلى حال الأوبرا في
ألمانيا في ذلك الوقت .

ظلت ألمانيا بتأى عن هذا الميدان الفني ، بعيدة عن
الاشتراك في مضماره ، مدة طويلة ، وذلك بسبب مشاغها
السياسية والاقتصادية ، فقد كان القرن السابع عشر في

وطبيعى أن يظل الشعب بعيداً عن مشاهدة هذه الأوبرات وأن تظل مشاهدتها وفقاً على الحكام وحاشية البلاط من الأمراء وعلية القوم وعلى أسرهم ومن يلود بهم. ولقد بلغ من بذخ أولئك القوم أن كان لكل أمير شاعر خاص به ينظم المديح فيه وفي أسرته. بينما كانت كثرة الشعب وهى تنوء بعبد الضرائب الباهظة عاجزة عن منافسة أولئك الإيطاليين الذين انتشروا في كل مكان وتملكوا ناصية الفن ودانت لهم السيطرة التامة عليه.

ومن أساطين الأساتذة الإيطاليين الذين تجلى جهدهم وجهادهم في الأوبرا بمدينة فينا ، متفرى . وكفاى ، وشقى .

ميونخ

كذلك كان الحال مماثلاً في ميونخ، فقد كان فن الأوبرا إيطالياً يحتل . فقد استقدم إليها الموسيقار برنباي « Bernabei » من روما ليكون رئيساً لفرقة البلاط ثم خلفه ابنه .

وأهم من ظهر من الأساتذة الإيطاليين في بلاط بافاريا الموسيقار الكبير ستيفاني « Steffani » ، وهو من البندقية « ١٦٥٤ - ١٧٢٨ » كتب أكثر من ١٨ أوبرا مثلت في ميونخ وفي هانوفر ودسلدورف .

ويمكن أن يقال إن ستيفاني هذا كان لآلمانيا مثل ما كان الموسيقار لولى لفرنسا ، فقد حاول أن يكون له أسلوب خاص في التلحين . وصارت موسيقاه مثلاً يحتذى في التأليف . ونجح في تحمله من فن البندقية القديم فكان لأوبراته طابع خاص - يبت به .

هانوفر

وقد عرفت مدينة هانوفر ، قبل أوبرات ستيفاني ، أوبرات أخرى فرنسية وإيطالية . وإنما امتازت هانوفر بما كان يظهر فيها الفينة بعد الفينة من أوبرات باللغة الآلمانية . ولقد مثلت فيها عام ١٦٨٩ لمناسبة افتتاح دار الأوبرا

وطبيعى أن يظل الشعب بعيداً عن مشاهدة هذه الأوبرات وأن تظل مشاهدتها وفقاً على الحكام وحاشية البلاط من الأمراء وعلية القوم وعلى أسرهم ومن يلود بهم. ولقد بلغ من بذخ أولئك القوم أن كان لكل أمير شاعر خاص به ينظم المديح فيه وفي أسرته. بينما كانت كثرة الشعب وهى تنوء بعبد الضرائب الباهظة عاجزة عن منافسة أولئك الإيطاليين الذين انتشروا في كل مكان وتملكوا ناصية الفن ودانت لهم السيطرة التامة عليه.

ولمحة بسيطة نعرضها فيما يلى ، عن حال الفن في المواسم وأهم البلاد الآلمانية ، كافية لتصوير ما كان للإيطاليين من سلطان قوى وتفوذ لاحد له :

النمسا

كانت فينا أعصب ميدان في ألمانيا ظهرت فيه جهود الأساتذة الإيطاليين وذلك لأنها كانت على اتصال وثيق بالبندقية حتى أن أساتذته الفن فيها « البندقية » كادوا يكونون مشاعاً بينها وبين فينا .

ولقد اهتمت فينا بالأوبرا اهتماماً كبيراً سيما في عهد ليوبولد الأول « ١٦٥٨ - ١٧٠٥ » .

وبلغت حد الكمال في عهد جوزيف الأول وكارل السادس . وكان القائمون على أمر الموسيقى إيطاليين جميعاً بل ولم يكن حظ اللغة الآلمانية من تلك الأوبرات إلا بعض تراجم كان يقوم بها أحياناً شعراء البلاط .

وفي الحق أن ذلك العهد ليسجل للإيطاليين ما بذلوا فيه من جهد، وما أصابوا من نجاح، فلقد بلغ نشاط أحدهم

إحدى أوبرات ستيفاني مترجمة إلى اللغة الألمانية . وسرعان ما مثلت هذه في هيبورج وفي براونشفايج .

درسون

كان البلاط في سكسونيا كذلك مرتما خصيا للفن الإيطالي ، وذلك بالرغم من أنه قد ظهر فيه أول موسيقار ألماني لحن أوبرا ألمانية ، ذلك هو هنري شوتس ، H. Schütz . وهو سلف باخ العظيم . ولد عام ١٥٨٥ وكان رئيسا للفرقة الموسيقية في بلاط سكسونيا . لحن أوبرا ، دافى ، الإيطالية بعد أن ترجمت إلى الألمانية وكان ذلك لمناسبة زواج إحدى أميرات سكسونيا . ومثلت هذه الأوبرا في عام ١٦٢٧ فكانت أول أوبرا ألمانية ظهرت . غير أن موسيقاها فقدت ولم تصل إلينا . بل إن غالبية ما لحن من الأوبرات الألمانية قيل هذا الوقت . وفي القرن السابع عشر بعد ذلك ، ضيّعت لعدم تقدير الشعب للفن الألماني .

ولقد جاء تلحين شوتس لهذه الأوبرا ، دافى ، على النمط الإيطالي القديم الذي كانت فلورنسا تتبعه .

وما يحسد بالذكر أن شوتس قد تعلم الموسيقى في إيطاليا .

لم تقو رواية شوتس على تثبيت الفن الألماني ، حتى ولا في سكسونيا وحدها . بل ظلت هذه مركزا هاما للأوبرا الإيطالية حتى تأسست بها في عام ١٦٨٦ دار للأوبرا على نظام إيطالي بحت .

وأهم من اشتهر في سكسونيا من الموسيقيين ، الموسيقار أدولف هاسا ، A. Hasse ، وزوجته . وقد شغل مركزا

فنيا هاما . وهذا الموسيقار وإن كان ألماني المولد والأصل إلا أنه إيطالي النزعة والتربية حتى أنه ليعد إيطالياً فقد تعلم في إيطاليا . وعاش في نابولي معظم حياته ومات في البندقية عام ١٧٨٣ .

برلين

كذلك كانت برلين مركزاً هاما لرعاية الأوبرا الإيطالية ولنا نرى القيصر فردريك الأكبر رغم وطنيته الصادقة ورغم مأظفهره في حروبه ، التي اشترك فيها بنفسه ، من وطنيته قوية قدسية ضمنت له انتصاراته الباهرة ، كان برغم ذلك لا يميل إلا للفن الإيطالي ويفضله على الفناء الألماني وله في ذلك جملة مأثورة ، قوله « خير لي أن أسمع حصانا يصل من أن أسمع ألمانيا يتغنى » .

هامبورج

أما هامبورج فكانت تعتبر في ألمانيا كالبندقية لإيطاليا ذلك لأنها كانت معقل الفن وموطن الموسيقى . وقد التقى فيها الفن الإيطالي والفن الفرنسي .

بنت في هامبورج أول دار للأوبرا في البلاد الألمانية جميعاً ، وكان ذلك عام ١٦٧٨ واستدعى الموسيقار كوسر

« Koser » ١٦٦٠ — ١٧٢٧ ، وهو تلميذ لولي ، خصيصاً لرياسة فرقته . فأدى مهمته أكرام وأنجح ما تؤدي المهم .

ولذ كانت دار الأوبرا في هامبورج أول دار بنيت في البلاد الألمانية ، فقد كانت كذلك مبدأ عهد الشعب بتذوق فن الأوبرا بعد أن كان التمتع بمشاهدة الأوبرات وفقاً على الملوك والأمراء وعلية القوم . وقد ظهر في

هامبورج الكثير من هذه الأبرار باللغة الألمانية .

وبلغت أوبرا هامبورج أوجها على يد الموسيقى
الألماني كيسر « Kellner » ١٦٧٤ - ١٧٣٩ . فقد كان
يعد في طليعة موسيقيي العالم . نهض بالفن في هامبورج
حتى أصبح في مصاف فن المدرسة الحديثة في البندقية .
ولقد كان هامبورج سمة عالمية في الموسيقى اجتذبت
إليها هندل « Handel » الذي كان موضع رعاية « كيسر »
فنهج نهجه ، وسلك طريقه ، وكان فضل هندل على
الأوبرا الألمانية كبيراً ، سنعود إلى ذكره تفصيلاً في مقام
آخر . وبعد أن اشتغل هندل إلى جانب كيسر رَدَدَا
من الزمن في هامبورج ، غادرها إلى إيطاليا .

وهكذا ، أينما وليت وجهك في ألمانيا ، ترى الفن
الإيطالي ، والأساتذة الإيطاليين يحتلون مختلف البلاد
الألمانية بلاطها ، وقصورها ، ودور مسارحها ، ويسيطرون
على موسيقاها .

وقد ظلت هذه الحال مدى قرن ونصف قرن . بل
إننا نرى الشعب الألماني نفسه ، بعد أن تذوق فن الأوبرا
لا يعترف لفنان ألماني بالكفاية ما لم يكن قد سافر إلى
ماوراء جبال الألب واتحل من مناهل الفن الإيطالي .
بل إننا نرى كبار الفنانين الألمان يتسابقون لتحصيل
علومهم الموسيقية في إيطاليا . بل ولقد اضطر كثير من
الموسيقيين الألمان ، مراعاة لرزقهم ، وضرورة كسب
قوتهم ، إلى تغيير أسمائهم بأسماء إيطالية مستعارة حتى
يموهوا على الشعب بأنهم من أصل إيطالي ليصيروا منه
التقدير الفني .

ولكن إذا كانت ألمانيا قد ضحت بفنها القومي . هذه
المدة الطويلة وتركته في أيدي اجنبيه تتصرف فيه طوع
إرادتها فقد عوضها هذا الفن الاجنبي عن هذه الخسارة
بما بذره في البلاد من بذور صالحة كان غراسه أكبر
أعلام الموسيقى في ألمانيا أمثال هندل وبلخ وجلوك
وهايدن وموتسارت « موزار » .

معجزة القرن العشرين

أثمن في غاية الباهظة

وبالتقسيط

بمحلات

عزيز بولس

مصر

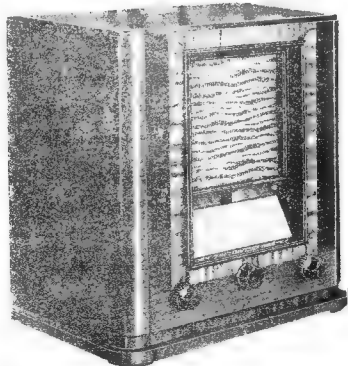
٧٣ شارع ابراهيم باشا

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

١٨ شارع نواد الأول

تلفون ٢٢٣٠٥



قبل شراء

أي جهاز راديو

تصحك

أن تسع وتشاهد

الجهاز ذو الشهرة العالمية

من ماركة

تلفونكن

٣ موجات

الشامل

لثلاثة الصنع . دقة النغم .

أناقة الشكل . شدّة الحساسية

فضلا عن قوة لباته الشهيرة

التي لا مثيل لها

أدب الموسيقى وفلسفتها

الموسيقى والغناء في مجال الخلفاء وبلاط الأمراء الأوربيين للكتاب الأدبي الأستاذ خلون ،

٢

كان شرف الموسيقيين
والمغنين أيام عز العرب ومجدهم
في القرون الأولى من الإسلام
مستنداً من شرف هاتين
الصناعتين وسرممكاتها ونفاق
سوقهما عند الخلفاء والأمراء
ومن إلهيم من صدور الدولة
وزعمائها . ولقد كان بعض

المتشددن من فقهاء العراق يتحرجون من الغناء والموسيقى
ولا يرون إطلاق وصف الجواز عليهما ولكن الحجازيين
لم يلقوا باللائمة هذه الشبهات إذ كانوا أرق طباعاً وأزكى
نفوساً وأعرف بحقوق أنفسهم عليهم من إخوانهم العراقيين
على أن الأمر لم يلبث أن خرج من هذا التناقض الضيق
وعظم عن أن يلزم الوضع الذي أراده عليه الفقهاء من
الجدل والنقاش .

ثم جاءت دولة العباسيين وكثر اتصال الفرس بالخلفاء ،
والفرس أهل مدينة عريقة ولهم بالغناء والموسيقى ولع
شديد . ومن ثم اتسعت دائرة معارف الموسيقى وكثرت
مصادرها وأصبح المغنون في عهد العباسيين يتلقون أصول
الصناعة عن رجال أفذاذ وأساتذة مبرزين بعد أن كان
أسلافهم الأولون من مفتي الحجاز يتلقفون النذر الضئيل
من أصول هذه الصناعة عن أسرى الفرس خاصة والموالي

من غير العرب عامة . وعلى
ذلك شرفت الصناعة وشرف
أهلها إذ كانوا أهل علم وأدب
إلى جانب وصفهم المعروف
من الموسيقى والغناء . وحسبك
في هذا أن بعض واصفي
إسحاق قال عنه : إن الغناء
كان أقل بضاعته ، وأن

إسحاق كان يدخل على الخلفاء في صفوف الفقهاء والأدباء
والشعراء . وقد بلغ به الاعتداد بالنفس أن طلب إلى
المأمون أن يرخص له في الصلاة معه في المقصورة ،
وهي خاصة بالخليفة وحاشيته المقرين . وقد احتمل منه
المأمون هذا ، ولكنه صرفه عنه بلطف وهة سنية .

وكان عما زاد في شرف الغناء ومكان له في النفوس ،
وجعله صناعة محترمة ، محاولة بعض الخلفاء حذق هذه
الصناعة وشدة ولهم بها ، وإقدام إبراهيم بن المهدي على
تعلم الغناء والحظ فيهِ ، حتى أصبح ضريب إسحاق عند
بعض أهل الفن وخيراً منه عند الآخرين .

وليس من شك في أن اندماج إبراهيم بن المهدي
في الغناء وشهرته به وحرصه على التبريز فيه كل ذلك
قد أعلی من شأن هذه الصناعة وأكسبها جلالاً وخلع
عليها من أبهة الملك وبهاء ، فقد كان إبراهيم عريق

والنساء عند العرب وكيف كان بعض الخلفاء يعقرون بها ويحاولون أن يتلبوا المحترفين عليها . فأما حفاوة الخلفاء بالمتنين وبرهم بهم وإثراءهم بإيام بالزنى وتهدمهم بالرعاية والألطف فإن ذلك أعظم من أن يخفى وأشهر من أن يوصف . وحسبك في هذا أن أحد الخلفاء قال لمتنيه ما خلاصته أنه زينة ملكه ولو لم يكن من نعم الله عليه إلا وجوده في دولته لكفاه ذلك وأرضاه

ولقد كان المتنون يشاركون الخلفاء في سرهم ولا يعقرون عند هذه المرتبة بل يتجاوزونها إلى إبداء الرأي في السياسة . وقد أسلفنا في الكلمة الأولى بعض شواهد هذه الحال ولكننا نحب أن نشير في كلمة اليوم إلى فضل آخر للمتنين طوقوا به جيد الشعر والشعراء فقد كان من أكبر الوسائل لأذاعة شهرة الشاعر ورواج سوفه عند الخلفاء والأمراء تتنّى أحد المتنين بشيء من شعره فاهو أن يطرب الخليفة من الشعر والنساء حتى يسأل من القائل ومتى اتفق هذا السؤال لشاعر فتحت أمامه الأبواب وأحاطته السعادة وحفه التوفيق من كل جانب .

وكثيرا ما حدث أن جفا خليفة من الخلفاء شاعرا من الشعراء وتطول الجفوة ويستشفع الشاعر عند الخليفة بكل من يؤمل عنده الخير فلا ينغمه ذلك ولا يحجده حتى يبيى الله له هفيا أو مغبة تشد الخليفة بيتين من شعر ذلك الشاعر المجفوف فيصفو له الخليفة ويعود معه كسابق عهده .

ويطول بنا القول لو أننا أردنا النقص والاستشهاد فان الكتب محشوة بما كان من فضل النساء وكرامة المتنين على الخلفاء والأمراء . ولو أننا ذهبنا إلى القول بأن تحت كل عبارة ذكرناها في هذا الموضوع ووراء كل إشارة أسلفناها حكاية طريفة ونادرة مستملحة وتاريخا

في الاتصال بالخليفة إذ كان ابن المهدي وأخ الهادي والرشيد وعم الأمين والمأمون والمتصم وذا قرابة ماسة بمن ولي هؤلاء من الخلفاء ، ثم أن إبراهيم نفسه قد رشع نفسه للخلافة وغلب على بئساد زمنا في أول عصر المأمون . وقد نقل صاحب الأغاني رواية عن إبراهيم يقول فيها أن المأمون لم يف عنده إلا لإكراما لهذا وأشار إلى حلقه ، يعني بذلك قدرته على الفناء ،

ولو أننا جارينا المتشككين فأنكرنا هذه الواقعة واستكثرنا على المأمون أن يعفو عن عارج على الخلافة لإكراما لفتائه ، وعلى إبراهيم أن يذهب إلى هذا الفهم في سر العفو عنه - بقى معنا استساغة أبي الفرج هذه الرواية وعدم إنكاره إياها عما يدل على أن هذا التهم كان جائزا ولم يكن قائله أو رواه مخترا أو مسرفا .

وجاء الواثق فأكرم أهل هذه الصناعة وبالف وأطرب إذ كان مغنيا ذا صناعة مرموقة ، وكان رضا إسحاق عن بعض صناعته لا يبدله شيء في نظره والواثق هو الذي يقول لإسحاق وهو يبكي . . لو قدرت على رد شبابك لفعلت بشطر ملكي .

وقد أنشأ صاحب الأغاني فضلا عن الخلفاء الذين لهم صناعة مرموقة في الفناء وصدر هذا الفصل برواية تقول إن جميع الخلفاء كانت لهم صناعة مرموقة وقد أنكر أبو الفرج هذه الرواية وأحالها على المبالغة والاختراع ثم ذكر الخلفاء الذين أثرت عنهم صناعة وعرفت لهم أصوات . على أن هذه الرواية تدل كذلك على مبلغ شرف الفناء عند العرب وكيف كانوا لا يستكرون على خليفة من الخلفاء ، حتى عمر بن الخطاب أن يوصف به .

سقتنا هذا البيان لندال به على فضل صناعة الموسيقى

وروى الدكتور الحفي في كتابه أن موزار هذا اضطرب بعد أن طبقت شهرته الآفاق وأغرم به عظماء أوروبا إلى قبول وظيفة صغيرة عند حاكم مدينة سالسبورج وعلى الرغم من إعجاب هذا الحاكم بفن موزار فإنه كان يماهله معاملة الخدم ويدعه يأكل مع خخدم المطبخ على مائدة واحدة .

وهذا هو ييتوفن العظيم يترك حفلة لأحد الأمراء متغضبا أن رأى الأمير قد أنزله درجة عن سائر المدعوين ، ولما كانت عقيدة النريين سيئة في الموسيقيين حتى ذاك الوقت وكان تقديرهم لإهم غير عادل فقد أجمع الحاضرون تقريرا على أن عمل ييتوفن « قلة أدب » . وليس أدل على استهتار النريين بالموسيقى في ذاك الوقت من الحال التي مات عليها ييتوفن من الفقر والعوز حتى لقد بلغ به الأمر أن عدا عليه الموت من غير أن يخفف لميادته طبيب .

وإن الإنسان ليزهى وتأخذه العزة بالحق أن يرى ملوك الأسلام منذ أكثر من مائتين وألف عام قد عرفوا فضل الموسيقى والفناء وأزلوا أهلها منزلة المقربين وذوى الخظوة والشفاعة بيننا ظل ملوك أوروبا وأمراؤها يعاملون نوايغ الموسيقى والفناء معاملة الخدم والسفلة من الناس إلى زمن لا يبعد عن عصرنا الحاضر بأكثر من مائة عام .

ولإنه لفضل باد للخطاء على الفنون الجميلة ومحمدة يسجلها لهم الدهر وينقشها التاريخ في أطيب صفحاته وأكرم سجلاته .



طويلا لما كنا في ذلك مسرفين أو متدعين ، بل إن ما لم نذكره أكثر وما لم نشر إليه أجل وأخجل ، وهذا كله ثبت مكانة الفناء والموسيقى عند العرب وينض بفضل هاتين الصناعتين عند ملوك الأسلام الأولين ، والأآن نولى وجهنا شطر الغرب لئرى حظ الموسيقى والفناء عنده بعد أن رأينا ما كان من ذلك عند العرب ، وشاهدنا على ما نقول هذه المجلة وما ترويه من قصص موسيقى ، وشاهد آخر وثيق الصلة بمجلة الموسيقى وهو صدقى النابغة الدكتور محمود الحفي رئيس تحريرها فيما أنبته في كتابه « أشهر مشاهير الموسيقى الغربية » .

فأما الرواية التي نشرها هذه المجلة سلسلة فإنها تدل على مبلغ ما كان لقلاه موسيقى عظيم ، هو النابغة موزار من الهوان والصغار عند أميره هيرونيوموس مطرات سالسبورج ووالها . ولنا نحب أن نعيد ما نشر في هذه المجلة ذاتها ولكن يكفى أن نقول أن هذا المطران استكثر على الموسيقى العظيم أن يصافح ضيوفه واندفع يؤبه على ذلك ويقول له « أبلت بك الصفاقة هذا الحد أنزعم أنك أصبحت من الشرف والنبالة بحيث يضع الاشراف أيديهم في يدك الملوثة القذرة ؟ ياسوء ماصوره لك تفكيرك الفاسد وزعمك الباطل . ولكن لا يجب أن يتعلق الرعاع أمثالك بأهذاب العظمة يمحطونها تسلا »

وليس هذا هو أشنع ماقله ذلك الموسيقى العظيم من أميره بل هو مثل غصب ، وصورة قد تكون ألطف من صور غيرها ، وإن الإنسان ليخجل ويشمئز ، أن يرى نفسه مضطرا لنقل هذه العبارات البذيئة والألفاظ السميحة الوقحة بعد أن كان في معرض الكلام عن هذا الموضوع عند ملوك العرب في روض حافل بالأزاهير عابق بالأريج العطر والشذا الفياح .

القصة الموسيقي



نابليون يهزم موسيقى

واسع الكرم . ولقد قال البوق راجوز *Anyone* في ذلك كلمة حق .

« إن الطبيعة قد حبه قلباً مغرى لتقدير ما يقدمه له الناس من خير ، وكان هو خيراً ، ولا أبالغ إذا قلت إن قلبه كان فياضاً بالرحمة . »

أحب نابليون في حياته إمرأتين من بنات الفن إحداها المغنية جازاتي *Mme. Gatti* من ميلانو في إيطاليا والثانية الممثلة التراجيدية جورجيا .

أما الأولى فرمها الإمبراطور في إحدى سفراته في مدينة ميلانو ، فقتن بجمالها وأحب عذب صوتها ، واغدى عليها من الهدايا ثمينها وعزيزها ، ورغب أن يحتفظ بها قفوض برتيه *Berthier* أحد رجاله أن يتم معها عقداً لمدة طويلة وأن يصحبها إلى باريس لحقق برتيه رغبة الإمبراطور وأخذ هذه المغنية ورحل بها في عربته الخاصة إلى باريس بعد أن تعاهد معها على مبلغ ١٥ ألف فرنك تصرف لها شهرياً نظير مكوثها في بلاط الإمبراطور . فظهرت بعدها في باريس على مسرح التيلوري حيث كان صوتها البديع حديث كل من سمعه .

لقت مدام جازاتي بعد ذلك مقرة الإمبراطورة وأنعم على زوجها وكان من أفراد الجيش بلقب جنرال .



لبست شخصية نابليون رجلين ، أحدهما رجل الحرب والثاني الرجل الخاص . فأما رجل الحرب فكان يرى أن الناس الذين يبعث بهم إلى ميدان القتال ليسوا إلا أنواعاً من الآلات التي يستعملها الإنسان في تحقيق رغبته ، إن أصابها شر أسف له مجرد أسف أي بلا عاطفة ، لأن ملحق بها من تلف قد يعد تحقيق أمنته .

وأما الرجل الخاص فمختلف كل الاختلاف عن رجل الحرب ذلك بأن نابليون كان يذهب تبعاً لما تخليه عليه طبيعته ، يندفع بماطفة الاعتراف بالجميل . وكان كريماً



الادارة: ٦ شارع زكي

المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 6 RUE ZAKI
IMPRIMERIE : 18 RUE BORSAL

Toufikia - Le Caire

ولسكن هذه المحبوبة الصغيرة الممتازة المرموقة باهتنام
الامبراطور وعنايته لم تقف عند هذا الحد بل استغلت هذا
المركز فطالبت أن يكون لها في البلاط مكان بين مقاعد
الاشراف وكان لها ما أرادت إذ أنعم عليها بلقب « كوتس »
وكانت تعمل على الظهور في أبهة وتعلم نفسها أهمية كبيرة
واتبى بها الأمر إلى هجر الامبراطور ولذلك ود أن يقتحم منها
فأمر أن تمود إلى إيطاليا وطلب إلى جوزفين أن تفصل
هذه المقررة الصالحة . ولكن جوزفين ردت عليه تقول .
« لا بأسىدى أنى سأحفظ بها إذ لا يلى بك أن تلقى
في نار اليأس امرأة صغيرة . بعد أن اغتصبها لنفسك وحلت
بينها وبين القيام بفروضها ولمعنى إلى لاشتر أنى سأكون
في القريب بأثة مثلها ، انا تبنى معاً وانها لتفنى وأهمها .
وكان في هذا الوقت قد تسرب إلى المجالس عزم نابليون
على طلاق زوجته جوزفين .

ولم يمض زمن طويل حتى تعلقت مدام جازاق بأحد
الموسيقين ، وكان عازفاً بالكمان ، فكانت هذه الصلة باعثاً
على عودة الأمور إلى مجاريها في القصر وأصبح جو البلاط
هادئاً وكان من عادة نابليون أن ينتشر لمحباته عيشن بحبه
وقلبه ، وعدم أخلاصهن له ، وهو أمر يرجع إلى مبدأ فلسفى
اتخذته لنفسه فقد كان يعتقد أن عدم الأخلاص شىء عادى
كأحداث الزمان يتعرض لها الناس فأن زلت لأحدم
كارثة أو نكبة فلا يجعل أن يأسى لها وتثور نأثرته من
أجلها بل يجب أن يعمل على تخفيف المصائب فيها ولذلك
فانه لما علم أن حبيته علقت غيره لم يسعه إلا أن يعرض
عليها مبلغاً كبيراً من المال يشترها به على ترك حبها الموسيقى
ولكنها رفضت .

ولما خشيت سوء المأقبة فرت مع من أحبه إلى روسيا .

بحث في المقامات

نهفت العرب

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

القوس ياربها فأترك للجمع
النوى حق الإرشاد عن هذه
الاصطلاحات ولكنني أمام
هذه الرغبة الملحة ومع التحفظ
الثام أقرر أن ما سأذكره من

التعابير إنما هو مأخوذ على لسان كُتب الموسيقى العربية
ووارد في متونها . ولست أطالب باستمرار متابعتها فلا
زال الرأي للجمع النوى فهو خيرها وإن بجدتها وما
تبعته بالذكر إلا تسهيلاً لما أتأوله من بحوث في المقامات

النهفت:

والجمع نفات ونغم : هي الصوت المدرج تحت ضوابط
الموسيقى من حيث الثقل والحدة وعدد الاهتزازات .
ويقول بعضهم في تعريفها : إنها صوت يلبث زمناً على
حد من الحدة والثقل . وقال الفارابي في كتاب الموسيقى
« وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدة والثقل التي
تتخلل كلها بمدة » وقال عبد القادر بن النجاشي في كتاب
مقاصد الألحان « النغمة صوت واحد لا يث زماناً ذا قدر
محسوس في الجسم الذي فيه يوجد » فكل لفظة من
الالفاظ الواردة في الجدول الآتي هي اسم لنغمة مخصوصة
ومن الخطأ أن نقول « فلان ينفى من نغمة كذا » لأن
هذا يدل على أنه يأتي بصوت واحد مستمر دون الانتقال
إلى سواه . ومن الخطأ أيضاً استعمال كلمة نغمة في نحو

إنما لفائدة القراء ،
وتوحيداً لترتيب أسماء الدرجات
الموسيقية نذكر في الجدول
« الموضع بالصفحة التالية »
أسماء النغمات الشرقية مع
ما يصادفها في التدوين الموسيقي الأفرنجي بالطبقة الملائمة
التي أقرها مؤتمر الموسيقى العربية .

ومن هذا الجدول يتضح الخطأ الشائع في مصر في
مكان درجة النهفت وقرارها الكوشت لأن الترتيب
المستعمل في مصر - عراق - نيم كوشت ، كوشت ،
راست وصياحاتها . أوج . نيم نهفت . نهفت . كردان -
لا يستقيم معها تكوين لحن نهفت العرب السابق شرحه .
على أن أسماء التي أوردناها بترتيبها في الجدول
هي أصلح وضع يجب اتباعه خصوصاً وأتأنا نشد السير
على السلم المعتدل المحتوي على أربع وعشرين ربماً متساوياً .
وقد سبقنا إلى ذلك مشاققة في الرسالة الثمانية وحبذا
كلوجيت هذه التسمية وهذا الترتيب بعد تمحيص دقيق
أثبت صحتها .

اصطلاحات موسيقية عربية

نزولا على رغبة الكثيرين من قراء هذه المجلة الغراء
نستعرض في عبارة موجزة الالفاظ التي كان يتبعها العرب
في تكوين الألحان مع ذكر ما ورد على لسانهم من
الاصطلاحات الفنية حتى يتيسر للقارئ متابعة ما نكتبه
في أبحاث المقامات بسهولة . وقد كان بودي أن أعطي

نَدْوِيَّانِ لِنَخَائِلِ الْحَرَمِيَّيْنِ

نغمات المرتبة الثانية		نغمات المرتبة الأولى	

والعبارة اختصار « لدى الأربع نغبات » فهي أربع
بفتح الأول وليست بكسره كما هو شائع
الجفس :

هو ذو الأربع أو ذو الخمس الذي تتكون منها
الآلحان ويمادله عند الأفرنج كلمة « Genre »
نواكل :

أى ذو النغبات كلها . ويشمل ثمان نغبات من الأساس
إلى الجواب ويتكون من الأجناس بالجموع السابق شرحها
في العدد الأول من هذه المجلة لدى مرتبة واحدة .
المرتبة :

ديوان يشمل ثمان نغبات من الأساس إلى الجواب .
الجماعة الثامنة :

تتكون من مرتبتين من الأساس إلى جواب الجواب
وأطلق الفارابي اسم « الجماعة الثامنة المنفصلة غير المنفيرة »
على السلم الموسيقي المحتوى على مرتبتين لأنه كرتها بالجمع
التام المنفصل من ذي أربع واحد لم يتغير
الاساس :

النغمة الأولى من أسفل أن ديوان .
القرار :

النغمة التي تسفل الأساس يمد بالكل وعدد ذبذباتها
نصف عدد ذبذبات الأساس .

الاراضى :
كالقرار .

« هذه المزودة من نغمة الحجاز » ويقصد بها هواء
مخصوص وهو لحن الحجاز .
ويمادل النغمة عند الفرنجة كلمة « Note »

اللمة :

هو ما تألف من نغبات مرتبة بعضها يعلو أو يسفل
عن بعض على نسب معلومة ويقابله عند الأفرنج كلمة
« Gamme » أو « Tonalité »

الرواء :

غناء أو عرف من لحن لا يشترط فيه الترتيب للنغبات
من حيث الصعود أو الهبوط .

الصوت :

كالهواء ولكنه محدود المنطقة كهوت الطفل وصوت
البلبل وصوت المرأة
.....

وصوت إنسان فكنت أطير ،
ولا يستعمل للدلالة على النغمة . ويمادله عند الفرنجة
كلمة « Partie » في التوزيع الموسيقي .

البرماني :

كلمة معربة معناها جريدة الحساب ثم أطلقت على موضع
الحساب واستعملت في الموسيقى للدلالة على اللحن لما
تشمله من معنى الترتيب في قولك « عمر أول من دون
الدواوين في العرب » أى رتب الجرائد للعمال وغيرها ،
نور الدريع

هو ديوان مكون من أربع نغبات مرتبة ويمادله عند
الفرنجة « Tetrachord » وهو أقدم نوع عرف من الدواوين

الشماع :

بحر :

كالقرار .

ذو الأربع « بعد القرن الرابع الهجرى ،

العصا :

مطلقى فى مجرى --- :

ذو الأربع المبتدى بمطلق أى وتر إذا طبق على غير
أساسه .

النفعة التى تعلو الأساس يعمد بالكل وعدد ذبذباتها
ضعف عدد ذبذبات الأساس .

الجواب :

معزى :

كالصياح .

نفعة لا دستان لها .

بهر بانكل :

البهر النورى : $\frac{9}{1}$:

المسافة الصوتية بين أساس وجواب أو بين قرار
وأساس ويمادها كلمة « Octave »

البهر النردى : $\frac{10}{1}$:

بهر بلا دريم :

البهر الطينى : أو بعد المدة أو بعد العودة : $\frac{8}{1}$

المقام :

المسافة الصوتية بين أى نفعة والرابعة فى الترتيب معها
إلى أعلى أو إلى أسفل ويمادها « Perfect 4 th. »

هو الأساس الذى بنى عليه اللحن ويستقر عليه فى
الختام . ويستعمل على سبيل المجاز بذكر البعض وقصد
الكل بمعنى اللحن كقولك « مقام اليكاه » ويراد به لحن
اليكاه . وما يجدر ذكره هنا عدم جواز هذا المجاز
فى الألحان التى لا تستقر على أساسها كلحن الكرد والصبا
والحجاز فكلاهما تستقر على الدوكاه وليست على الدرجات
الموضوعة لاسيائها .

بهر انماز :

المسافة الصوتية بين أى نفعة والخامسة فى الترتيب
معها إلى أعلى أو إلى أسفل ويمادها « Perfect 5 th. »

التماز :

هو النفعة الخامسة فى الديوان أى ثابتة الديوان « Dominant »

الذنبسات :

وتكتفى بهذا القدر اليوم وموعدا الأعداد القادمة
لموالاة بحوث المقامات .

الألحان المكوثة من الجع بين أكثر من جنس واحد

مجرى :

ذو الأربع « قبل القرن الرابع الهجرى ،



السلم الموسيقي العربي

وأقسم أتى أجل ذلك الراحل العظيم الموسيقار اسكندر شلقون بل صكت أول من عمل على إحياء ذكره في جمعيتنا. وحيث إنني كذبت حدوث إرسال ذلك المقال إليكم منى أرجو التوبة عن ذلك في أول عدد يصدر من جريدتكم المحبوبة، مع العلم بأن هذا الشخص كان... وما كان نصيبه إلا الصفح والمقاضاة.

ولو أن « خليل المصري » بادر عقب نشر المقال الذي يقول إنه مدسوس عليه بارسال تكذيب نسبته إليه لأعفانا من هذا كله ومن إشغال الجمهور بمالا طائل تحته ولا فائدة. ولكن سكوتة سبعة عشر يوما عن التكذيب جر كل هذا فلا حول ولا قوة إلا بالله.

تلقت « الموسيقى » مقالا بهذا العنوان بتوقيع « خليل المصري - رئيس جمعية أنصار الموسيقى العربية بالألكندرية » وإذ كان ذلك المقال قبيحا فقد نشرته في عددها الخامس الصادر في ١٦ من يولييه سنة ١٩٣٥.

ثم تبين لما بعد ذلك أن المقال مسروق مقتضباً من بحث مستفيض للموسيقار الكبير المرحوم اسكندر شلقون منشور بالعدد العاشر من السنة الثانية من مجلة « مصر الحديثة المصورة » الصادر في ٨ من أبريل سنة ١٩٢٩ بعنوان « عظمة الموسيقى العربية - أسرارها الفنية الجميلة ».

فأشرنا إلى ذلك في العدد السادس من « الموسيقى » الصادر في أول أغسطس سنة ١٩٣٥ أى بمد خمسة عشر يوما، بكلمة أتحينا فيها باللائمة على سارق المقال وأهينا به وبأمثاله أن يقدروا لأنفسهم حقها ولعنهم كرامته فلا يثيرون على تراث الموتى، ونضحنا لهم أن يتأدبوا ويتعلموا ويتقنوا الأدب والعلم قبل أن يزجوا بأنفسهم في ميادين الكتابة والبحث إن أرادوا أن يكون لهم في النهضة الموسيقية الفنية أثر حميد.

فلقينا في اليوم الثالث من شهر أغسطس سنة ١٩٣٥ كتابا عليه هذا التوقيع « خليل المصري » يتضمن بعد التحية أن « شخصا يدعى... يتعمد إساءتي، ولما كان يهيمه جداً تلك التضيعة الأدبية التي أصابتني من مجلتيك « الموسيقى » فقد أرسل إليكم تلك المقالة ممهورة بإسمي بدون على

ظهر حديثنا

الجزء الأول

من كتاب

دراسة القوانين

تأليف الأستاذ

دكتور محمد إسماعيل الحفني

مفتش الموسيقى بوزارة إسماعيلية
ومراتب «مدرس الهند

مُصْطَفَى زَيْتُون

رئيس المعهد الملكي
للموسيقى العربية

يطلب من إدارة المعهد بشارع الملكة نازلي بمصر

موسيقى الضفادع

للغائب عز العرب يهر على

خففت بهذا الأمر ، واكثرت له ، ووعيت حديثه
وانشغلت به . أنتقل من العجب إلى الإعجاب ، ومن
الحيرة إلى التصديق ، ومن التردد إلى الأيمان ، حتى
إذا اشتدت ظلة الليل ، وهدأت العيون ، وسيطرت
التسمة ، فإذا الضفادع ، برية وبحرية ، تنق فتجاوب
الأصداء نقيقا ، وإذا الدج والليل وما إليهما ترنم ،
فيحمل النسيم ترنيما

هنالك تنهت في الماطعة التي غرستها في حسي
والموسيقى ، وبحسها فإذا هي عاطفة موسيقية ، خدعتني
عن نفسي ، وحالتي موسيقاراً يزعم لنفسه القدرة على
مجاراة الباحثين ، والتشبه بأكابر الفنين .

وإذن فهذا التقيق الذي تتصاح به الضفادع موسيقى
فيها التطريب والتنمिम

ولم لا يكون ذلك ؟ أليس من عناصر التأليف الموسيقي
أن يشتمل التوحيين الأساسيين — الميلودي والهارموني ؟
ثم أليست الميلودي تحتم تتابع الأصوات المختلفة في الموسيقى
بعضها وراء بعض ؟ والهارموني تخرج الأصوات المختلفة
في وقت واحد ، بدلا من تتابعها ؟ وهذا ، على التحقيق
ما يحدده تقيق الضفادع أو موسيقاها ، فإن أتاها تقوم
بأداء الميلودي في حين أن أبا هُبَيْرَة وهو ذكرها يقوم
بأداء الهارموني .

لا يتجمل أولو الفضل من أهل الفن فيتهموني بالتحايل
في التخرج ، فانهم إذا صدقوا ما يقوله شاعر الانجليز
المبقرى «الورد يرون» فيما هو يسيل من هذا ، كفوا
عن اللوم والتأريب والاثهام .

يقول يرون « توجد الموسيقى في تهد العود - القصبة -
وتوجد في تدفق الساقية وجريان الجدول والقناة ، بل

في المدن رياض مفسدة الأزاهير . فائحة العير ، وفي
الريف حقول متراصة الأطراف ، تتأوج بالزرع .
تتسقط رباته . وينثر نسيمه

وفي المدن ، إذا اكتمل النهار وحلت العشيّة ،
أضراره مثورة التريبات يستعاض بها عن ضوء النهار ،
وفي الريف ، إذا غاب الشفق ، قر يملأ الأرجاء ضياء
وسكينة وهدوءا

وفي المدن ضوضاء وجلبة . وفيها هوى حنى وظاهر ،
وفي الريف سكون واطمئنان ، وفيه برء الساحة ، وطهر
الاديم .

وإذن فقد رقت (١) أطلب قضاء بعض الإجازة فيه
استجماما وراحة

ولقد أتيت الريف وأنا متشبع يحوث «الموسيقى»
متأثر بها . متابع ما يعنى به الصديق رئيس تحريرها من
تمحيص العلم والتفكير عن وليجه

رأيت يستبطن من بكاء الوليد موسيقى ، ومن لثغا
(٢) الرضيع نفا ، ومن صوت الطفل لحنا وتطريبا ،

(١) راف الرجل أتى الريف

(٢) ألفا ما لا يعتد به من كلام وغيره

توجد الموسيقى في كل شيء ، إن كان الناس أذنان ،

لأن لم تُعَدَّ الصواب حين تخيلنا في تقيق الضفادع
وموسيقى ، وموسيقى مؤلفة على أمتن أسسها ، وأحاسن
وجوها .

على أن قواعد الموسيقى وقوانينها التي تدير عليها ولا
تحيد عنها ، لم يدعها الإنسان ، ولا فضل له في ابتكارها
وإنما كان له الفضل في الكشف عنها وتدوينها بحسب

ثم تعال معي ، ألم يسمع الأقدمون عراث الحراث
يتنقى وهو يشق الأرض ، وقارب الصيد يُطْرَب وهو
يشق عباب الماء ؟ والحراث والصيد لا يمتنهما من ملك
الدنيا كثيراً ولا قليلا ، مادام كلاهما ينصت إلى موسيقى
آلته ، تلك تختال في الأرض ، وهذه تتخايل في ماء
البحر .

وإذا صح هذا القياس ، فما رأى صديقي رئيس التحرير
في طنين التاموس ؟ ألا يتدع لنا منه موسيقى يعمل
أسبابها وجوها ؟

كنت أريد أن أكفي هذه المؤونة ، لولا أن
الموسيقى علاج تسكن به الأعصاب الهائجة ، ويهدأ الفكر
الموزع ، ويطمئن خاطر المبلبل .

وموسيقى التاموس ، يا صديقي ، مقلقة الراحة .
مشيرة الأعصاب ، لا تشبه إلا الموسيقى النحاسية التي
تطلقها محطة الأذاعة على الناس متصف الليل .

غير أنك لا تقدم وسيلة فنية تحقق بها موسيقى
« التاموس » وتحيلنا عالياً لأثبات الميلودي والهارموني
فيها ، فأنت على ذلك جد قدير .

إن الطبيعة طباخ أهل الريف ، تغطي لهم الصافية
والصحة وتقدم بأنواع الموسيقى ، جيدها ورديتها . فتن
الكنثاري ، إلى الدج (١) إلى الليل ، إلى الحراث . إلى
الساقية ، إلى الغدير ، إلى الضفادع والتاموس .

وسبحان من فضل الناس بعضهم فوق بعض درجات

الشيخ : طائر مفرد .



يطلب من دار المطبوعات الراقية بشارع زكي غمرة ٦

الطاحون الملهمة

فلا مثل أمام القاضي سأله . لماذا لم
تصرف حين طلب إليك الذهاب ؟
فقال . لم أكن أفهم اللغة الانجليزية
جيداً . فقال له القاضي « يجوز ، ولكنك
لا بد أن تكون قد فهمت ما يريد من
حركات يديه . فقال المازف « نعم فهمت
أنه يريد أن يرقص ، فمزفت له لحن
الرقص . »

نفاق المغنين

أتى أحدهم ، في مجلس ، على ماسينه فقال
إنه أعظم موسيقى في فرنسا . فقال ماسينه
« كلا ، يا صديقي ، إنما أعظم موسيقى في
فرنسا هو سان سين ، فإنه عبقري نادر
الميل . »

فمجب أحد الحاضرين وقال مندهشاً ، كيف تقرر
ذلك وقد انتقص قطعتك الخالدة وعابها وكاد يمسح بها
الأرض .
فقال ماسينه « لا تتدهش يا صاحبي فانا إذا تكلمنا عن
بعضنا بعضاً لا نتلق حقاً ولا نقول صدقاً . »

جحظة المغني

حضر جحظة مجلساً فيه علي بن بسام . ففرق القوم
التخاذ ، فقال جحظة :
فإلى لم تعطوني غنّة ؟ فقال علي بن بسام « غنّ فالتخاذ
كلها إليك قصير . »



توجه أحد أصدقاء الموسيقىار شوبرت لزيارته
فدعاه إلى شرب فنان من القهوة ثم استأذنه
وقام إلى دولاب التوت واستخرج منه طاحونا
قديمة ووضع فيها البن وشرع يطلعه فيها ،
والطاحون تثر وتجميع . وما لبث أن صاح
الموسيقار في لفة الفرح يقول : « لقد وجدت
ما أوفاك وأصدقك أيها الطاحون الصدّة ! »
ثم ألقى بالطاحون في ناحية فثارت البن .
هنالك أقبل عليه صديقه ميوتا متحجباً يسأله
خبره فقال نعم يا عزيزي مثل هذه الطاحونة
نعمة مباركة فقد أوحى إلى بحر كتبتها المتواضعة
اللحن الذي أنشده وما أجمله وأروع . فقال له
صاحبه :

هل رأسك الذي يلحن أو الطاحون ؟

فقال إن دماغى يا صديقي يجاهد هذا اللحن
من أسبوع ويغالبه فلا يكاد يبلغ منه مأرباً ، وهذه الطاحون
المباركة ، في دقيقة واحدة ، أنزله على إلهاما .
ثم ترنم شوبرت بهذا اللحن الذي صار فيها بعد الرابعة
الخالدة « رى ميتير ، فرعى الله تلك الطاحونة . »

ذكاء منج

وقف عازف إيطالي يعرف بالأرغن أمام بيت شيخ
انجليزى عصبى المزاج ، فتهيج الشيخ وأمره في حدة أن
ينصرف مشوْحاً يديه مستنكراً ما يأتيه الرجل من العرف .
ولكن المازف الإيطالي صمد في مكانه واستمر في
عزفه حتى ضبط وقدم إلى عتبة الخافلات بتهمة انه أزعج
الشيخ وأحدث له اضطراباً وطلب توقيع عقوبة الترامّة
عليه

بحوث علمية

نماء الصوت لدى الإنسان

في دور البلوغ

الصوتية قوة التحكم في ضبط هذه الأصوات بين توتر وإرخاء . وما يلاحظ في وقت البلوغ أنه كثيرا ما يتخلل الأصوات اللطيفة صوت حاد يظهر فجأة بينها كما يظهر في الصوت أحيانا نغمة خاصة تتفاوت في درجة حدتها . ويتراوح زمن استمرار دور الانتقال - دور تغير الصوت - فيما بين ثلاثة وأربعة أشهر إلى سنة كاملة .

وهذا التغير في طبيعة الصوت يجرى تبعا لما يحدث من النمو الطبيعي للحنجرة في هذه الفترة . فالأحبال الصوتية يحدث فيها نماء شديد من ناحيتي الطول والغلظ يفسر سبب تغير اللون الصوتي والمنطقة الصوتية . وهذا النمو السريع ، الذي يجرى بدرجة غير اعتيادية ، يصعبه نماء مماثل في الأوعية الدموية للحنجرة ، كثيرا ما ينشأ عنه التهابات فيسيولوجية خاصة يجب لاعتقادها العناية العظيمة بالجهاز الصوتي .

ويلغ نماء الأحبال الصوتية للذكور . في دور البلوغ أكثر من نصف طولها قبل هذه السن . ويصحب هذا النماء مماثل له في الحنجرة نفسها فإن المقطع الطولي لزاوية «الجوزة» بعد أن كان في سن الثالثة عشرة يبلغ ١٢ أو ١٣ ملمترا تقريبا يصبح بعد البلوغ ٢٠ ملمترا تقريبا وبعد أن كان المقطع العرضي « الأضيق » في سن الثالثة

يسائر النمو العام لجسم الإنسان نموًا في الصوت يتمشى معه في شتى مراحله . فصور الرضيع ينتقل إلى صوت الطفل ، وصوت الطفل يتطور في نمائه وفي زيادة منطقة أصواته تبعا لتطور نماء الطفل . وإذا بلغ الطفل دور البلوغ يكون قد وصل إلى أهم مرحلة في نماء صوته ، ذلك بأن التباين الصوتي بين الجنسين ، الذكر والأنثى ، لا يكون كبير الوضوح حتى سن البلوغ إذ يميز نضوج الجهاز التناسلي في الجنسين كلا منهما تميزا قويا وينفرد كل جنس بصفاته الخاصة به .

والصوت من أخص الصفات المميزة للجنسين ، ويبدأ وضوح اختلافهما فيه بمجرد نضوج جهازهما التناسلي ، فبعد أن يكون الفارق بين صوت الولد وصوت البنت قبل البلوغ قليلا يصبح التباين بين صوتيهما بعد البلوغ كبيرا .

وهذا التغير في الصوت ، في دور البلوغ يبدأ ، عادة في الذكور بين الرابعة والخامسة عشرة ويندر أن يكون قبل ذلك . وهنا لك يصبح لون الصوت أغمق من ذي قبل ، وتتسع منطقتة نحو الغلظ ويكون الصوت في البداية خشنا ، على غير وتيرة ، إذ يمزج الأربعة

عشرة يبلغ ٢٥ مليمترا تقريبا يصير بعد البلوغ ٣٥ مليمترا تقريبا . وهكذا يجرى في سائر أجزاء الخنجرية نماء مماثل . وهذا النماء الشديد السريع له مظهر خارجي وهو ظهور « الجوزة » من الخارج من الجهة الامامية للرقبة ، ذلك بأن الخنجرية يتعدى نماؤها من ناحية الخلف إذ أنها ، في حالتها الطبيعية ، ملاصقة للعمود الفقري الذي يمنع نموها من ناحيته ويجعلها تنحني في نماؤها إلى الجهة الامامية فتظهر واضحة في الرقبة سيما الزاوية العليا من « الجوزة » .

وهذا النماء السريع الذي يحدث في جميع أبعاد الخنجرية يحدث كذلك نماء مماثل له في العضلات الصوتية يعجزها عن تحمل التمدد المتواصل فيها ، ذلك التمدد الذي تتطلبه الأصوات الصدرية أحيانا . وهذا العجز هو ما يسبب ظهور الأصوات الحادة التي كثيرا ما تحدث فجأة بين الأصوات الغليظة كما سبقت الإشارة إليه .

وبينا الخنجرية تستكمل نموها في الذكور ، في مدة تتفاوت غالبا ، بين ستة أشهر وستة فأن نماء العضلات الصوتية يستغرق زمنا أطول من هذا بكثير . ولذلك يجب على من كان يرغب في تربية صوته لاحتراق النماء ألا يبدأ في ذلك إلا بعد مضي ثلاث أو أربع سنوات على بدء دور البلوغ . وأما اذا استعجلت هذه البداية ، وغنى الشاب في سن البلوغ قبل الألوان ، فقد ينشأ عن ذلك اختلال في الجهاز الصوتي . وقد يحصل فيه نزيف أو ضمور ، أو تمدد في المفاصل الصوتية . مما يظل أثره واضحا في الصوت مدى الحياة ولو كان بسيطا .

أما في الإناث فأن دور البلوغ يبدأ مبكرا عنه في

الذكور ، كما يتم في وقت أسرع ، وليس لهذا الدور في صوت الإناث الأثر العظيم الذي رأيناه في صوت الذكور فأن تضيق الجهاز التناسلي في الأنثى يظهر أثره في نماء أعضاء أخرى في الجسم غير الخنجرية ، يظهر في نماء المبيض والتدئين مثلا . ويكاد نماء الخنجرية في الإناث لا يذكر بالنسبة لنمائها في الذكور . وإن التغير في صوت الإناث قبل وبعد البلوغ يكاد لا يلحظ في الأحوال الاعتيادية ، إذ أن كل ما يزيد في منطقتي الصوتية إنما هو درجتان إلى ناحية الغلظ مع ظهور قوة في الصوت وزيادة قليلة جدا ناحية الحدة .

وعما يجدر الإشارة إليه أن الشائع بين الناس أن صوت الإناث ينمو في دور البلوغ إلى ناحية عكسية من حيث درجته الصوتية بمعنى أن يصير الصوت الحاد فيما قبل البلوغ صوتا غليظا بعده والكس بالعكس . وهذا الاعتقاد ليس صحيحا . أو على الأقل لا يمكن اتخاذه قاعدة .

ولعل ، فيما نوردته في الأحصاء التالى صورة صحيحة في هذا الموضوع . فقد أجريت تجارب على أصوات ١٠٣ أنثى قبل البلوغ وبعده فكانت نتيجة التجارب كالآتي :—

- ١٦ سيدة كن ذوات صوت نسائي مرتفع تحول إلى صوت نسائي متوسط الحدة
- ١٠ سيدات كن ذوات صوت نسائي مرتفع تحول إلى صوت نسائي غليظ
- ٥ سيدات كن ذوات صوت نسائي غليظ تحول إلى صوت حاد
- ٦ سيدات كن ذوات صوت نسائي متوسط تحول إلى صوت حاد
- ٦٦ سيدة لم تتغير أصواتهن



الدرس السابع

٢ - إشارة الأوكتاف (أو المرتبة الثانية)

وكذلك شرحنا إشارة أخرى من إشارات الاختصار
هي إشارة الأوكتاف هـ أو المرتبة التالية ، صعوداً أو
هبوطاً .

إشارات الاختصار

نستعمل كثيراً في التدوين الموسيقي إشارات للاختصار
وهي نوعان :

الأول : إشارات تختص بتدوين العلامات الموسيقية
نفسها .

الثاني : إشارات لاختصار ألفاظ تتعلق بطريقة الأداء
العام في التوقيع .

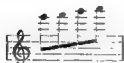
وستنقصر كلامنا في هذا الدرس على أهم إشارات
النوع الأول :

١ - النقلة

شرحنا فيما سبق من هذه الدروس العلامات المنقوطة
وهي إحدى إشارات الاختصار



فمثلا نكتب



بدلاً من



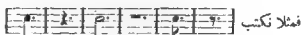
ونكتب



بدلاً من

٣ - المرميات

وهي إشارات تتألف من شرطين رأسيين تسبقهما



بدلاً من

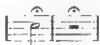


وهنا نستعمل إشارة الرجوع ♪. وتوضع حيث ينبغي الجزء المراد تكراره ، وتوضع إشارة مثلها في الموضع المطلوب فيه هذا التكرار . وترسم خارجة عن المدرج الموسيقى هكذا :



٦ - إشارة التكرار

وهي إشارة توضع فوق العلامة الموسيقية ، أو علامة السكوت ، للدلالة على امتداد زمنها ، وخروجها عن الزمن الذي تدلان عليه عادة . وترسم هكذا



٧ - إشارة التكرار

للوصول إلى تبسيط التنوين الموسيقى تستعمل إشارات خاصة بدلا من تكرار كتابة مجاميع من العلامات الموسيقية المتماثلة التي يراد تكرارها



فإذا كان الجزء المراد تكراره حقا كاملا تستعمل إشارة ↺ للدلالة على تكرار الحقل السابق مباشرة لهذه الإشارة .

• إلى اليسار ، نقطتان ، وتستعمل للدلالة على وجوب إعادة بضعة حقول ، أو جملة موسيقية ، أو جزء من مقطوعة موسيقية ، تسبق هذه الإشارات هكذا :



أو إعادة المحصور بين اثنتين منها هكذا :

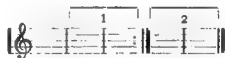


فإذا أريد إعادة جزء آخر على هذه المرجعات فانه يجب وضع نقطتين بعد الشرطتين أيضا هكذا :



وهذا يدل على ضرورة إعادة الجزئين ، الجزء الذي يسبق تلك الإشارة والجزء الذي يليها .

فإذا اختلفت الأعادة في نهاية الجزء المراد تكراره فتدون المرجعات عادة كالآتي :



وذلك بوضع الجزء الذي يقع فيه الاختلاف في الأعادة في صورته الأولى ، تحت قوس يرقم له بالرقم ١ ، وينتهي بإشارة الرجوع . ثم يوضع بصورته الثانية تحت قوس آخر يرقم له بالرقم ٢

• وقد يرغب أحيانا في إعادة جزء خاص سابق

وترسم في المدرج هكذا :



وهو يوضع فوق علامتين ، أو أكثر ، من العلامات الموسيقية ، المختلفة في الحدة ، للدلالة على وجوب ربطها في الأداء بعضها ببعض هكذا ،



١٠ - الرباط

وقد يوضع قوس بين علامتين من درجة واحدة للدلالة على جعل الاستمرار في أداء العلامة الأولى مساويا لمجموع أزمنة العلامات المربوطة بالقوس هكذا :



١١ - إشارة التقطع

وهي نقطة توضع فوق العلامات الموسيقية للدلالة على وجوب أدائها متقطعة . وترسم هكذا :



١٢ - إشارة الرباط والتقطع

وقد تجمع الإشارةتان السابقتان ، القوس والنقطة ، معاً ، فوق علامات موسيقية فيكون معنى ذلك جعل التقطع أقل منه في حالة عدم وجود علامة الرباط ، القوس ، هكذا :



ويوجد غير هذه الإشارات ، إشارات أخرى للاختصار خاصة بمحاسب اللحن وحليبه وزخرفته ، سنشرحها في الدرس القادم إن شاء الله

وإذا أريد تكرار حقلين متتاليين ترسم العلامة السابقة بحيث يقطعها فاصل الحقلين هكذا :

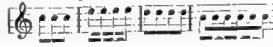


٩ - اعتماد تدوينه على علاماته موسيقية ذات قيمة زمنية واحدة كثيراً ما تستعمل إشارات الاختصار في كتابة العلامات الموسيقية ذات القيمة الزمنية الواحدة ، فنضرب لها الأمثال الآتية :

التدوين المختصر



التدوين العادي



التدوين المختصر



التدوين العادي



التدوين المختصر



التدوين العادي



الأنشيد

مطروحات التقدير الموسيقي
وزارة المعارف العربية

ألف العمل الأستاذ احمد خيرت
وضع المارموني الأستاذ محمد حبيب

أبها الطير المفقى

تُتَنُّ فِي بَيْنَ لَيْلٍ رُبَّنْ شَيْئًا فِي أَنْ يَ غَضَّ نَمَرًا مَهْ خُذْ نِي أَفِي

يَعُو فِي أَذْ تَنْفَ غَضَّ تَ أَنْ يَ غَضَّ تَ زَا نَمَرًا قَدْ

نِي وَ بَ غَضَّ قِي قَوَّ دَوَّ نَسَّ نِي بِي مَوَّ يَزَّ فَنَ غَضَّ قَلَّ

بَ لَيْلٍ بَ تَ مِشْجَ مَا نَ كَلَّ بَنَ طَلَّ نَ غَضَّ عَلَّ شَبَّرَ

أَيُّهَا الطَّيْرُ الْمَغْنَى

نظم الآم تاذ الحاج محمد الهراوى

أَيُّهَا الطَّيْرُ الْمَغْنَى أَلْفُ شُكْرٍ لَكَ مِنِّي
أَنْتَ قَدْ سَرَّيْتَ عَنِّي أَنْتَ قَدْ شَنَّفْتَ أُذُنِي

يُورِقُ الْغُصْنُ وَيَزْهُو حِينَ تَشْدُو فَوْقَ غُصْنٍ
وَيَضْوَعُ الْغُصْنُ طَيْبًا كُلَّمَا صَحَّتْ بِلَحْنٍ

أَيُّهَا الطَّيْرُ الْمَغْنَى أَلْفُ شُكْرٍ لَكَ مِنِّي
أَنْتَ قَدْ سَرَّيْتَ عَنِّي أَنْتَ قَدْ شَنَّفْتَ أُذُنِي

وَلَبِشْدٍ وَمِنْكَ يَسْلُو كُلُّ ذِي هِمٍّ وَخَزْنٍ
أَنْتَ مِنْ آيَاتِ رَبِّي أَيُّهَا الطَّيْرُ فَعْنٍ

قسم التخصص في تدريس الموسيقى للبنات

ستنشى الوزارة ابتداء من العام الدراسي ١٩٣٥ - ١٩٣٦ ، قسماً للتخصص في تدريس الموسيقى يلحق في الوقت الحاضر بمدرسة المعلمات الأولية الراقية بشبرا على ألا يزيد عدد الطالبات اللاتي يلحقن به سنوياً عن عشر طالبات . ويشترط في القبول في هذا القسم الحصول على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثالث ، أدبي أو علمي ، أو مايمادله والنجاح في امتحان مسابقة في الموسيقى (العزف وقواعد الموسيقى والفناء الصوتي) وفي الكشف الطبي والاختبار الشخصي للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس .

فاذا لم يتوفر العدد الكافي من اللائقات الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان ينظر في قبول اللائقات من الحاصلات على شهادة أقل عند الضرورة .

ومدة الدراسة في هذا القسم ستان .

وتقبل الطالبات في هذا القسم بالجهان ويصرف لهن الفداء ظهراً .

فعل من رغب اللحاق بالقسم المذكور أن تقدم إلى حضرة ناظرة مدرسة المعلمات الأولية الراقية الكاتبة بمرأ الجباني بشارع فواد بشبرا الأوراق الآتية : -

١ - طلباً على الاستشارة رقم ٣ ، د ٥ ، التعمية ، ويمكن الحصول عليها نظير دفع ثلاثين مليماً .

٢ - الشهادة الدراسية الحاصلة عليها أو تمهيداً بتقديمها عند تسليها .

٣ - شهادة الميلاد أو صورتها الرسمية .

٤ - شهادة بحسن السير من ناظرة آخر مدرسة كانت بها الطالبة إذا كانت قد تعلمت بمدرسة غير أميرية .

٥ - تمهيداً كتابياً ، بالاشتراك مع والدها أو ولي أمرها ، بالاشتغال بالتدريس مدة أربع سنوات ويمكن الحصول على هذا التعميد من المدرسة .

على راغبات اللحاق بالمدرسة المذكورة في الساعة الثامنة من صبيحة يوم السبت ٢١ سبتمبر ١٩٣٥ لأجراء الكشف الطبي .

وسيدأ امتحان المسابقة المذكور بالمدرسة في الساعة الثامنة من صبيحة يوم الاثنين ٢٣ سبتمبر سنة ١٩٣٥ .

وتبدأ الدراسة في يوم ٥ أكتوبر سنة ١٩٣٥ .



هذا باب قصدا فيه إلى أسى ما يؤدبه معنى النقد، فلا تخفى حسنة يجب إعلاها، ولا تستر على سيئة ينبغي بيانها، ذلك بأن النقد إصلاح يتبعه المصلح أن يوجد، ويستلزم المصير أن ينصلح .
وسيل «الموسيقى» في ذلك، الأخذ باللين والرفق . حتى يبين وجه الصواب، وغايتها فيه الحق، ترفع به عقيرتها، لا تخاف لوماً، ولا تخشى تريباً .
لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفواً من القاد، تمهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .
وقد وافانا حضرات المندوبين بملاحظاتهم على الإذاعة في الأسبوعين العارطين ، فنشرها لهم ، مقدرين جهدهم ، شاكرين لهم فضلم .
« إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله .
المحرر

الفلم الموسمي

٢٢ يولي والذى لحه محمد هاشم قد كانت غير ملسجة مع
المولوج نفسه ولم تبتين فيها أى طابع . ولم تمكن
من أن نجزم من أى المقامات هى . وغير ذلك كثير
من الأملته .

فراجونا إلى إخواننا الملحنين والمطربين أن يلاحظوا عند
تلحينهم أو غنائهم أن تكون النطق الاستهلاكية متفقة انفاقا
تاما مع الأغنية التى تليها سواء أكان ذلك في نوع المقام أم
الأسلوب أم الروح

منع هباتك بالاصحاب (درر من مقام البغلام)

هذا الدور من الأدوار القديمة التى يفتخر بها الماضى
الترب سواء أكان من جهة اللفظ أم المعنى أم من جهة
الموسيقى والتلحين . وقد اخصص بفنائه انسان من المطربين
القديرين هما : صالح عبدالحى وإبراهيم عثمان ، وكثيراً ما يفتانه
في الراديو وآخر مرة كانت في إذاعة صالح مساء ٣١ يوايه
وقطراً لهذا الاختصاص والفرق الذى لاحظه في غنائهما
رأبنا أن نقارن بين الأذاعتين :

كان المطربون إلى حين يستلون أغانيهم بما يسمونه
« دولاب » . وكان هذا الدولاب يلاحظ في تلحينه أو انتقائه
أن يكون من النغمة أو المقام الذى سيكون عليه ماسيقى بعده
وبين أيدينا مئات من الأسطوانات تتعلق بذلك . أما الآن
فيظهر أن ما يسمونه تجديداً قد طلى على هذا القديم طليفا
ضيق معالم هذا الاستهلال البديع الذى كان يمد للأغنية في
الأذان أحسن تميد ، وأصبح الملحنون يبترون في تلحين قطع
حديثه استهلاكية لاحت إلى تلك « الفوايل » بأية صلة ولا
تتفق مع ماسيقى بعدها ولا تربطه به أية علاقة فضلا عن
أن منهم من بالغ في تلحينها بالأسلوب الأفرنجى جريا على
التقليد وادعاء بالباطل فإذا بها موسيقى مموخة لشرقية ولا
غربية تفر منها الأذان ويشكو منها اللوق السليم . وآخر
ما أزعجنا من هذه الأنواع - على سبيل المثال - النغمة الاستهلاكية
التي استهل بها مولوج زهور الربيع الذى أذيع في مساء يوم

الكهربائي بحيث نسمع الأغاني طبق الأصل خصوصاً وأن المحطة أصبحت تذيع هذه الشرائط في أثناء الليل بد أن كانت تقصر إذاعاتها في الصباح وعند الظهر.

الاعمور به الاسطوانات على حساب الامور

من المزايا الطيبة التي امتازت بها محطة الاذاعة الحكومية عن المحطات الأهلية التي كانت قائمة قبل ، مسألة عدم إذاعة الاعلانات التجارية التي كانت تصم الأذان إذ ذاك ونحن نحمد لها هذه الميزة ، ولكن المحطة بدأت هذه الأيام تنهج منهاجاً جديداً أمكننا أن نكشف عنه وندل عليه .

معلوم أن محطة الاذاعة بها آلاف الاسطوانات ولها حق اختيار ما يذاع منها وما لا يذاع ، ومعلوم أيضاً أن المحطة أصبحت تلي طلبات الجمهور فيما يطلب إليها إذاعته منها ولو سمعنا أن اسطوانة تكرر في الأسبوع مئتي وثلاث لاغترنا للحظة رغبتنا في إرضاء الجمهور الذي يطلب هذا التكرار ولكن ما بالنا نجد أن المحطة تبيع علينا في البرنامج الموضوع - لا ما يطلبه المستمعون - اسطوانات كثيرة وتبيدها مرات عديدة من غير مبرر اللهم إلا إذا أرادت الإعلان عن هذه الاسطوانات على حساب الاذاعة وهو ما لا يصح . وهأنذا أذكر لك بعض الأمثلة :

- ١٠ ، اسطوانة حمامة أيضاً أذيت يوم ٧ أغسطس ويوم ١٥ منه
 - ٢٠ ، جبريل الأميرة ، ٢٨ يوليو و ٨ أغسطس و ١٢ منه
 - ٣٠ ، سلى بالامة ، ١٣ يوليو و ١٩ أغسطس
- ومعها تكن الشروط التي تماقت عليها محطة الاذاعة مع شركات الاسطوانات التي تذيع اسطواناتها فلا بد أن يكون لإرضاء الجمهور الاعتبار الأول وأن تظل المحطة تنهج منهاجها في عدم إذاعة الاعلانات التجارية

محمود صادق

سمعتنا في وصلي الحجاز والراست في مساء ٣ أغسطس في الوصلة الأولى عزفت الفرقة سماعي ، ثم ليلى وموال ، بشراك ياقلبي ، ثم دور وباقلي بزيادة ، تلحين صادق ولنا على هذه الوصلة ثلاث ملاحظات :

الأول : أن عازف الرق عند البدء بالسماعي عزف وحده فقطاً ، من السماعي بدون باقي الآلات وهذا حسن .

فقد غناه صالح وامتاز بجلالة صوته وكثرة الليالي وتوعها في التيسد للدور فضلاً عن الموال المشجي الذي انتفاه وهو (أضحك من القم وأبكى من صميم قلبي) ثم دخل إلى الدور (منع حياتك) وأجاد فيه أما إعادة . ولما وصل إلى (قضى زمانه في حبك وشاف كثير) ردها ترديدات عديدة يبط عليها . وكانت الآهات ، جميلة التفريد خليفة بالأعجاب ظل إلى أن قفل الدور على مقام (الليالي)

أما ابراهيم عثمان قد سبق أن أسمنا هذا الدور ، وكان حريصاً في تأديته على النقط الذي كان يؤدي به المرحوم أبوه شأنه في كل الأدوار التي يشنها عنه فقد اكتسبت هذه الادوار طابعاً خاصاً وتاولها عنه كثيرون من تلاميذه فأصبوا يرددونها مثله تماماً ، و ابراهيم يبط على هذا المحرص . وهو لا يمد للدور ليالي كثيرة كزميله ولا يميل إلى التصرف في ترديدات أو آهات مهما كلفه ذلك . و ابراهيم أيضاً يكتفي في هذا الدور بفصن واحد بخلاف صالح قد أضاف إلى الدور فصناً آخر لم نسمعه من ابراهيم أبداً . وأخيراً يقفل الدور على مقام السكا بخلاف صالح .

عبوب التسجيل الماركوني

سبق أن وجهنا إلى محطة الاذاعة في الأعداد السابقة ما لاحظناه عليها من تجاهلها إلى كثرة الاذاعة بطريقة التسجيل الماركوني وما ينجم عنه من ضرر محقق بمس طائفة المطربين والمذيعين على اختلاف أنواعهم . وإن لم تعالج المحطة هذه المشكلة ، وتستمر فيها إلى رأى ، كما نعتقد ، بعد درسا - نرجو أن يكون تسجيلها محققاً للفرض الذي من أجله أتت بهذه الشرائط وتكدت فيها التكاليف الكثيرة فلا يكون تسجيلها مشوها بالشكل الذي نسمه هذه الأيام ، فالتا نلاحظ كثيرا عند سماعنا مختلف الاذاعات بالتريل الماركوني أن الصوت ينخفض فترة ويعود إلى أصله ثم يرتفع فترة أخرى ويعود ثانياً ثم ينخفض لجملة ويمود وهكذا وفي ذلك مسخ للأغاني وقسوه للأذاعة لا يمكن أن يرتاح إليه الجمهور ولا المطربون أنفسهم نحن نرجو أن يتم بهذا الأمر المتفرغون على التسجيل

مشاهدات في الإسكندرية

الموسيقى والبحر

مرح المسمعون على ذلك بلاج سيوريج ، وسمير المصيفون بين لهم الأطفال البرية على الشاطئ وبين الرمل والماء ، وتخطر الحسان في الروحات والتدوات يرتدين مختلف الأزياء ، وزند الماء الناتج من الحرب التائب بين المد والجزر . وأصوات العائلات الملتفة حول المظلات - إختلاط هذه الأصوات بعضها ببعض يتألف منه لمن يجلس يسمعه ويشده من يحتس من وقته فترة يسى فيها إلى الإسكندرية ليستريح فيها أياماً أو أسابيع من عمله المحض فيسمع هذا اللحن ويشترك في توقيمه . وشامت الطرود أن أكون أحد هؤلاء المصطفين فكان لي في الإسكندرية بعض المشاهدات وكانت لي فيها بعض التجالات .

واليكم مشاهداتي .

الزوارع يوحنا في قطار البحر

كنا زجوا أن نستريح فترة من إذاعات محطة الإذاعة وكنا نظرن أنا هاتفتنا إلى الإسكندرية ربما كان فيه تغير كبير في برنامجنا اليومي يحول بيننا وبين الاستماع إليها ولكننا عندما ركبنا قطار البحر إذا بالإذاعة تاهضنا وتلاحقنا حتى في هذا القطار ولكن ليس من محطة الإذاعة ولكن من محطة خاصة بالقطار ، وإذا بالمذيع يقول : ألو .. ألو .. هنا محطة إذاعة قطار البحر وإذا بنا نسمع أولاً عندما نحرك اقطار اسطوانات «رقص الهوايم» من ساشو ساشو وكان المذيعين أرادوا ألا يتحرك القطار إلا على نغم الرقص . سار القطار ونهب الأرض والراديو يذيع الموسيقى الأندلسية لجبل عويس وبعض الأسطوانات الكثيرة المناسبة . وقد سمعنا أيضاً محاضرة من الأستاذ عبد المنعم مختار في فضل «عادات الشمس على الجسم وأهميتها للجهد والرياضة» . وعند وصول القطار إلى محطة سيدى جابر إذا بالمذيع وكان ماكرًا يذيع علينا اسطوانات للرحوم عبد الحى حلى من مقام «ياق» .

حلالى بلالى وانا الحبيب

الثانية : أن عرف «الساحى» بواسطة جميع آلات الفرقة لم يكن متشياً مع الضرب في كثير من المواضع .

الثالثة : أن صادقاً هرب من غناء موشحه في وصلته وهذه سنة غير محبوبة لأن الموشحة لأبد وأن يكون تلحينها أفضل من تلحين صادق وكلامها أبداع من الكلام الذى يشبه صادق اللهم إلا إذا بلغ به الذوق القفى ألا يبقى إلا من ألحانه وإذا كان كذلك فمن ننظر منه أن يقوم بتلحين بعض الموشحات من مختلف الضروب والأوزان وإذا ذلك بالبحر المسمعين من سماع موشحات من تلحينه أيضاً يكون الحكم على قيمتها الفنية والأدبية حقاً للقائين والأدباء .

أما وصلة الراس التى غنى فيها متولوجه «في ليله والدنيا هادية» والذى فيه يقول .

الشفة ع الشفة تبعد وتشتاق
وهى في خضة تلعب وتشتاق

فيظهر أن صادقاً لم يعبأ بالقند الذى وجه إليه في خروج هذين البيتين عن حدود القيان والأجدر به إذا كان لا بد من احتفاظه بهذا المتولج ، إكراماً لموسيقاه ، أن يجعل البيتين :

الشفة ع الوردة تبعد وتشتاق
والوردة على الشفة تلعب وتشتاق

لبسنى منه صنع بملوى

مطلع لاسطوانة حديثة تفتينا «سيد حن» وهى مقطوعة من مقام (الراس) تحمل بين ثيابها دعابة واسعة لمتجات بنك مصر بالهجة الكبرى وقد أعجبتنا نوعاً كاذبة شعية تشفى بها الفتيات المصريات وفيها اعتزاز بالقومية كبير زجوا أن ينحو المؤلفون إلى أمثال هذه المواضع وأن يمسوها في أغانيهم بدل إغرائهم في البومع والشجون . وقد جاء في مطلعها : —

لبسنى من صنع بلادى

واوهب لك روحى وغواذى

دنا حلوه وفستانى جميل

اتخمتى وقوامى يميل

مين أدى أنا بنت النيل

وهدموى الحلوه علاوى

ما النظر والسمع معا تلك المنولوجات البلدية التي تناول كثيراً من شئوننا الشعبية في أغانٍ لطيفة . وكانت هناك فرقان موسيقيتان التخت والأوركستر . وقد قام كل منهما بتصيه في المنولوجات والأغاني والرقص .

رابطة موظفي الحكومة المصرية بالاسكندرية

طاف في الطاف إلى ، رابطة موظفي الحكومة المصرية ، في مكانها القمخ الجديد المشرف على شاطئ البحر وصلاتها الرجة المنسقة والمؤتة بأعلى وأعلى مايوت به ناد ، فكان لي حظ التشرف بالأستاذ محمد حمدى استاذ الآداب بالمدرسة اليابسة الثانوية وعضو مجلس ادارة الرابطة والتعرف إليه باسم (الموسيقى) فطاف معي حجر الرابطة وأوضح لي مايتبع به أعضاؤها من مزايا . وقد أسفنا تلبية صديقه الأستاذ خميس أو هيف رئيس فرع الموسيقى بالرابطة بسبب مرض ألم به شفاء الله . وعلى الجملة فقد سرني جداً ماقوبت به من حفاوة بالغة وهو ماأقترن من أجله بالشكر والثناء على الأستاذ حمدى ومازاد في سرورى أعجاب حضرات الأعضاء بمجلة ، الموسيقى ، ومافها من أبواب وبحوث سدت بها فراغاً كبيراً .

هذا ولا يفوتني أن أذكر ماحدثني به الأستاذ حينما سأله عن الهيئات الموسيقية بالقرن من أن بالرابطة فرقة كبيرة من الهواة تتناول احياء الحفلات فيها في الشتاء وأن طائفة أخرى من هواة الموسيقى من كبار رجال الاسكندرية يؤلفون الآن نادياً كبيراً للموسيقى وقد اعترضوا تأسيسه ليل شئت هذا الفن في المدينة ونحن نرجو الرابطة تقدماً مطرداً في عهدها الجديد ولقائى الزمزم انشاءه التوفيق والتجاح .

فرقة موسيقية على البومج

ما لاشك فيه أن الجهور المصرى الآن يخطو خطوات واسعة في ثقافته الموسيقية التي اهتزت الآن وربت . فأبنا نذهب على البلاج نجد اللوسيقى أثراً . شاهدت مرة على شاطئه اسبورتيج أحد هواة الموسيقى ممن يجيدون العزف بالسود ومعه عوده فترفت إليه ، وطلبت إليه أن يسمعا ، فزفر وإذا بالجهور يزداد

إلى هنا انتهت إذاعة القطار بوصول القطار . وهذا أمر نشكر عليه مصلحة سكة الحديد للاهتمام براحة الجهور وتلبية في قطار البحر الذي يرجع إليه الفضل في تنشيط حركة الصيف بالقرن

ليلة في كازينو بيا بالاسكندرية

يتبع هذا الكازينو على شاطئ البحر بحجة الشاطئ وقد حضرنا فيه برنامجاً ممتازاً ملخصه فيما يلي :

افتحت الحفلة برقصتين من فئاتين الأولى مصرية والثانية سورية جاء بعدهما محمد عبد المطلب ، مع فرقته ففني منولوجاً من مقام العجم كان لا بأس به . وقد لاحظنا أن صوته قد تحسن كثيراً عما كان عليه في مصر ، ثم مثلت بعد ذلك رواية من نوع الكوميدي . اغسل وشك ، تأليف عبد النبي محمد ، كانت ناجحة كثيراً لما يتبع به بطلها عبد النبي من خفة الروح في التبليل فضلاً عما بالرواية من مواقف كثيرة تثير الضحك وتسر القس . وجاء بعد ذلك . سكش ، رقص لبعض الأمام قام به بعض الأفراد وأجادوا فكان غاؤهم جريلاً كل فنياً يخصه بما يتصل بذلك من حركات وملابس نال من أجلها هذا الفصل أعجاباً كبيراً

وشاهدنا أيضاً فصلاً مثقلاً لا يقل عن سابقة اسمه (عرسان للبح) فتحت الستار فرأينا (قرية) موضوع بها عدد ٣ أرواج ومكتوب عليها للبح أحدم (افندي) وثانيهم (شيخ) وثالثهم (شاب بلدى) ووقت أمام هذه الفترة فتاة هي التي تقوم بعملية العرض والتقديم والمسامحة في الفن .

وتدخل الفتيات الواحدة تلو الأخرى تبحث لها عن زوج فيعرض عليها منهم فتتقى ما تشاء ، وكان الزوج الأخير هو الذي أثار الضحك لكثرة حركاته ونكاته هو وزوجته فضلاً عن أن زفافهما قد تم على المسرح بالموسيقى والرقص والغايرد أما المنولوجات فقد سمعنا منها الكثير ، كان بعضها قديماً وبعضها حديثاً وألحانها على العموم لا بأس بها . وقد لفت

ففيه العائلة تتجاذب أطراف الحديث حول البحر والصيد
وهذا الرجل المسن يلعب أحفاده ويصاحمهم، وهذه المظلة لزوجين
خطما ملابسها ونزلا إلى البحر فأصبحت مظلتها خطا من أحد
وهذه العائلة تستقبل عائلة أخرى وتضع لها المجال تضيق المظلة
على أن تظل هذا الجمع، وهذا قائم وهذا قاعد، وهذه تأخذ ملابس
البحر حام الشمس، وتلك تنفي وحوها المجنون بها من
الآمل والأصحاب .

وشاهدنا فيمن شاهدنا السيدة فتحة أحمد بين يديها تحت
إحدى المظلات تتمتع بهواء البحر الليل وقد لاحظنا أن صحتها
ليست على مايرام نسأل الله لها الصحة والعافية .

وكذلك رأينا محطة الموسيقى ، يقرؤها بعض المصطفين .
شاهدناها تحت المظلات يستوحى بها قراؤها الفن والجمال .

ولم نلبث إلا وتكونت على الشاطئ فرقة من الرجال والنساء
كل يفرغ ما في جعبته وتبرعت بعض الأوانس بالنساء فكان
الطرب وكان السرور وهكذا ظلنا نترج ونسمع ونطرب إلى
أن غابت الشمس في الأفق فانفض الجمع ونحن نذكر هذه
الحفلة المفاجئة التي أحيتها الصدقة وربتها شعور الناس بفضل
الموسيقى وما جيلوا عليه من السرور وراموا والتفتى بها بعيدا
عن التقييد والتكلف .

وهكذا تكررت الحفلات على صوت الأمواج فكانت متممة
لأنس المصيفين ومرحوم وغادروا المصيف على كره منا إلى حيث
العمل والقيظ بالناهرة...

تحت ظلال الشمس

أما هذه المظلات الممتدة على الشاطئ فلها سحر ولها جمال

شركة مصر للغزل والنسيج

مصانمها بالمحمد الكبرى

تقدم لكم

أحسن أنواع الأقمشة المستعملة في التنجيد

أطلس الاعتدال المصنوع من القطن الحراري بألوان جميلة

تيل المراتب المصنوع من الكتان على رسومات عديدة

أطلبوا منتجاتنا . من مصانع الشركة بالحلة الكبرى ومن مكتب البيع بشارع الأزهر

ومن كافة المحلات التجارية ومن شركة بيع المصنوعات المصرية وفروعها

برنامج الإذاعة الموسيقية

من الجمعة ١٦ أغسطس لغاية السبت ٣١ منه

مساء إبراهيم عثمان
السبت ٢٤ أغسطس
مساء الآنسة حياة محمد
الأحد ٢٥ أغسطس
صباحا فرقة موسيقى بلوك خفر بوليس مصر
مساء الشيخ على الحارس
الاثنين ٢٦ أغسطس
صباحا فاضل شوا
مساء المطربة نادرة
حفلة يانوس منفرد
الثلاثاء ٢٧ أغسطس
صباحا أوركستر فراد حلى
مساء رياض السنباطي
الأربعاء ٢٨ أغسطس
مساء صالح عبد الحى
الخميس ٢٩ أغسطس
صباحا فاضل شوا
مساء عبد الغنى السيد
الجمعة ٣٠ أغسطس
صباحا مدرسة البوليس
مساء حسن الملوانى
السبت ٣١ أغسطس
مساء محمد صادق

الجمعة ١٦ أغسطس سنة ١٩٣٥
صباحا فرقة موسيقى مدرسة البوليس
مساء السيدة سكينه حسن
السبت ١٧ أغسطس
مساء محمد صادق
حفلة عود منفرد رياض السنباطي
الأحد ١٨ أغسطس
صباحا سيد مصطفى وفرقة
مساء الشيخ محمود صبح
الاثنين ١٩ أغسطس
صباحا كان منفرد فاضل شوا
مساء الآنسة ليلى مراد
الثلاثاء ٢٠ أغسطس
صباحا سيدة حسن
مساء عود منفرد رياض السنباطي
الأربعاء ٢١ أغسطس
مساء صالح عبد الحى
الخميس ٢٢ أغسطس
صباحا فاضل شوا
مساء فرقة موسيقى البالد المصرية محمد بدوى ومحمد الصبان
الجمعة ٢٣ أغسطس
صباحا أوركستر محمد حسن الشجاعى
وابراهيم حوده يغنى بمصاحبة الأوركستر

جريدة الوادى

استقبلت زميلتنا الوادى القراء ستهنا السادسة من حياتها
الحافظة بالجهد المتواصل في سبيل نصرة الحق والوطن
تمنى الزميلة اضطراب التقدم والنجاح والثبات في تأدية
رسالتها .

اعلان من الادارة

إجابة لرغبة الكثيرين من كرام القراء تعلن إدارة
المجلة استعدادها لأرسال الأعداد السابقة من مجلة الموسيقى
نظير مبلغ ٢٢ مليا فقط عن كل عدد خالص أجرة البريد
وهذا السر لغاية أول أكتوبر القادم ٩



في مدرسة المعهد

تقرر بشأن مدرسة المعهد الملكي للموسيقى العربية
ما يأتي : —

أولاً — أن آخر موعد لتقديم الطلبات للستجدين
هو أول سبتمبر سنة ١٩٣٥

ثانياً — يبدأ امتحان المستجدين في يوم ١٤ سبتمبر
سنة ١٩٣٥

ثالثاً — يبدأ امتحان الدور الثاني للراشدين في امتحان
الدور الأول من طلبة المدرسة يوم ٢١ سبتمبر سنة ١٩٣٥

رابعاً — تبدأ الدراسة لجميع فرق المدرسة يوم ٢٨
سبتمبر سنة ١٩٣٥

تسجيلات مؤتمر الموسيقى العربية

ذكرنا في العدد الماضي أن وزارة المعارف العمومية
رخصت محطة الإذاعة اللاسلكية للحكومة المصرية في
الحصول على مجموعة من الأسطوانات التي قام مؤتمر
الموسيقى العربية بتسجيلها عام ١٩٣٢

وإذ اعترفت المحطة أن تكون إذاعة هذه الأسطوانات
مصحوبة بتعليقات ومحاضرات تبين طابعها فقد تم الاتفاق
مع حضرة الدكتور محمود أحمد الحفني للقيام بألقاء محاضرات
عامة في هذا الشأن ، وستكون المحاضرة الأولى في تمام
الساعة السابعة من مساء يوم ٣٠ أغسطس الجاري .

مباراة موسيقية دولية

ذكرنا في العدد الماضي أن القسم الموسيقي بواشنطن
سيقم مسابقة في التلحين الموسيقي ووعدنا أن نوافي القراء
بشروط هذه المسابقة متى وصلت إلينا . وقد علمنا أن
قيمة مكافأة الفائز في هذه المسابقة ألف ريال . وموضوعها
هو تأليف لحن لأربع آلات وترية . ليس منها البيانو .
وهذه المسابقة عامة لكل من يرغب في التقدم إليها من
جميع الدول . وآخر موعد لتقديم هذه المقطوعات هو
٣٠ سبتمبر سنة ١٩٣٦ ، ومن شروط هذه المسابقة أن
تكون هذه المؤلفات جديدة لم يسبق نشرها . ويمكن
لرغبة في الإستزادة من هذه المعلومات مخبرة « الموسيقى »
في ذلك .

المدير العام للموسيقى في ألمانيا

حل إلينا البريد الآدوربي الأخير الوارد من ألمانيا
أن المدير العام للموسيقى بها الدكتور ريشارد اشتراوس
الموسيقار العالمي المعروف قد اعتزل منصبه لأسباب صحية
وقد عين بدلاً منه الدكتور بيترابا .

عودة أعضاء بعثة موسيقية

عاد أخيراً حضراتنا محمود عبد الرحمن اخدي وعبد الحليم
على اخدي عضوا بعثة وزارة المعارف العمومية لدراسة
الموسيقى بعد أن أتما دراستهما الموسيقية بإيريس فنهتتهما
وزجرو أن تنتفع البلاد بمواجهتهما الفنية .



موزار

MOZART

فدضت بنفس موزار إلى الثفور والوحشة ، وجذبته إلى
بجامع فينا ينتقل من جماعة لآخرى فيتلقاه أهلها بما يليق
به عزازة وإجلالا .

حب أهل فينا لموزار . كان حبا إلهيا مقدسا . ولعل
السبب فيه يرجع . فوق نبوغه وعبقريته الفنية ، إلى إطاعته
أباه وخضوعه إليه وبره به : فلكم ضحى موزار بسعادته
إرضاء لأبيه ، حتى لقد كان يتلقى رسائل والده من
سالسبورج ، فيجد فيها نصحه وتضرعه ، فيوازن بين
سعادته التي تلاحقه أنى سار . وبين ضراعه أبيه ورغباته
فيستكين لرغبة أبيه مضجيا بالمعادة راكنا إلى البكا .
والنحيب .

على أنه بدأ يفكر فى الوسائل التي تتقنه وتكنل
لأبيه وعشيرته الراحة والطمأنينة ، وأن ينجز بهم من
عصف ذلك الوحش الإنسانى الذي سامهم الخسف والهوان
وكدر صفوهم ، ونكد عيشهم حتى أصبحوا لا يحسون
إن كانوا أناس يستحقون العيش ، أم سواهم يرعون الكلا
ويطمعون المشائش ١٩

V

لقد بلغت عمرة المطران وغطرسته وتطوراته المتقلبة
حداً لا يطاق ، بل ويستحيل احتماله ، وإن قد وجب
التبصر فى الأمر وكثرة التشاور بين الولد وأبيه لملهما
يهتديان إلى وسيلة تزيح عنهما تلك الغمة وتفرج الكرب
غير أن الوالد كان ، فى كل مباحثه ، يلتمس حسن النية
فى أعمال المطران ، وينسب تصرفاته التسفية إلى طيبة
نشأته . واحتراسه من المفاسد التي جر إليها تهاون سابقيه
ثم ينصح بعد ذلك إلى ولده ألا يتجمل الأمر . ويتضرع
إليه فى حنان أبوى أن يصبر ويخضع لإرادة الله ، ويتحمل
تجرع النصبة . أخوف ما كان يخافه الآب أن يشتد
الضيق بالفتان فيتخذ سبيله إلى الجبال والوديان هربا .

غير أن موزار تجرع من كؤوس الصبر ما غصر به
وشرق حلقه ، فبما سمعه عن أن يصيخ لصائح أبيه :
هذه فينا بأجمعها تقبل عليه وتهتف به ، وكلما زاد تملق
الناس به وإشاداتهم بذكره ، زادت غطرسة المطران وصلفه

المواضحة ، وأرسل لسانه البائس على الأمير المطران :
ذلك بأن القلوب الطيبة الكريمة تستبدها الحسنة ،
ويستبها المعروف ، وتعال منها الكلمة الطيبة . فغنى
الأسامة وتفرغ للجميل ، فإ الجود من لغاتها ، ولا
الكفران من منطقتها .

وكذلك اتشى موزار ، وكادت النشوة تخرج به من
إهابه ، وطوع له الوهم والخيال أن المطران النظيف
رقيق الحس ، طاهر الشعور ، فاض الوجدان .

حدثت حفلة الأرامل ، في مسرح كرتو . ر بنبلأ
فينا وكرام رجالاتها وفواضل سيدا ونوابغ مفكرها
ونجباء شلبها ، فلم يكن في المسرح مقعد خال ولا مكان
لقدم ، فقد نشط محو الفن ، وعلى رأسهم: التيلة تون ،
وبذلوا جهد الجبارة لانجاح الحفلة وبلوغ غاية التوفيق
فيها ، فأذاعوا في المأ بنبوغ موزار ، وشادوا بعبقريته .
وملأوا سمع الأرجاء ثناء ومدحها ، حتى كان الجمهور
يسجل الزمن ويتخيل ثوانيه شهوراً ، وحتى كلن من
شوقه يكاد يلتب التها .

وما أرف الوقت المحدد وظهر موزار وفرقه حتى
ضج الجمهور بالهتاف له ، وعلت صيحات التحية والاكرام
حتى لكان يخيل للرائ أن جدران المسرح تهتز ومقاعدنا
ترقص .

سكنت العاصفة ، وهذا الناس وحبسوا أفساسهم إذ
لجأهم موزار بقطعه الموسيقية المسماة « موزار سينفون » .
في مائة عازف يختلف آلات التطريب ، ثم ما لبثوا
أن كانوا يقاطعون الفنان يدعى الاستحسان المتواصل
الفينة بعد الفينة ، فيما بين مقاطع الآيات والمواضلات ،
ولقد أسرف الجمهور في ثر الورد والأزهار على موزار

ولعل والده يرى في تفكير ولده ما يسترج إليه
ويرافقه على أن سالبرج ليست بالميدان الذي يفوز فيه
السابق إلى غرضه الاسمي ، ولعله يتبين أخيراً أن غلاظة
المطران في معاملة ولده تقتضى الأب أن يفكر في الحرص
على كرامة هذا الولد البار ، وصون شرفه وذيوخ عبقريته
والباب الآن مفتوح ، والطريق مهد مبعد ، والوسائل
متوافرة ، فبؤلاء أهل فينا جيماً — نبلاؤهم ، وأشراقهم
وأكارهم ، وصاليكهم — مقلون على الابن ، ينزلونه
من قلوبهم سويداها ، ومن أفئدتهم حباتها ، يقدرون فته
ويجلون شخصه كأنه لديهم « ابلون » معبود اليونان .

كانت هذه تصورات موزار ، تتجنى في صدره كلما
شهد من المطران امتناناً ، وكان يبنى بها نفسه ما دام هو
يحرص على كرامة أبيه وعدم عقوفه وعصيانه . ولكن
الأب كان صلباً عنيداً ، لم يتخترق توسل ابنه إلى قلبه
وسمعه سيلاً ، فلم يبق إلا أن يحتمل الابن بقلب يمزقه
الأم .

ولكن إلى متى يتحمل موزار الشدة بكاملها ، ويلقاها
بأصبارها ؟ إن نفسه الطيبة ، ووجدانه الحى الرافق ، وما
يشعر به من غبار العبقرية التي يحف الناس بها ، وما
يستلزم هذا الفخار من حرص على الكرامة . كل أولئك
كان يدفع الفنان إلى الغضب لنفسه وحرمتها ، فلا يكاد
المطران يتندره بالسوء حتى يرده إليه الفنان في لفظ ناب
وخشونة ظاهرة ، ذلك بأن غيظه من المطران قد أخذته
عليه حقداً لم يعد في استطاعته كظمه أو إخفاؤه ، لهذا
كان موزار يتلس أوهى الأسباب لانفصاله عن خدمته
خير أن ترخيص المطران لموزار في إحياء حفلة
للأرامل بمعهد الأكاديمية ، وقبوله رجاء التيلة تون في
ذلك ، سيجن من حمة الفنان ، وأعادته إلى طبيعته الهادئة

شرف حضور مولاي صاحب الجلالة ، ولكن ما حيلني
في قضاء الله ... !

— لا تيأس ، يا صاحبي ، فان جلالة سميعك يوما
إن عاجلا وإن آجلا . واعلم ، يا عزيزي موزار ، أنك
باق لدينا هنا لا ترحل فينا بعد اليوم .

— ذلك ، ياسيدي . يتوقف على قرار سيدي الأمير
مطران سالبورج

— آه ... ! أهكذا أنت ؟ لأبأس .

ثم تقدم اليه وهو يتسم ابتسامة عدم الارتياح وقال
وهو يصاحبه

— سنجد لك من هذا الأمر غمزا ، فلا تبئن
يا صاحبي . ومع ذلك انظر ! هذا سيد قادم سأعرفك
إليه . . . مرحى بالسيد استيفاني :

كان ذلك السيد ماراً على مقربة منهما ، فالتفت حين
سمع النداء وأسرع إليهما كأنه كان يتوقع استدعاه ،
فقال المدير في شيء كثير من اللطف

— جوتليب استيفاني المشهور ، بالصنير ، تميزاً له
من أخيه الذي كان يعمل أيضاً بفينا

كان جوتليب ربة في القوام ، يناهز الأربعين من
عمره . معتدل الجسم . متأن الزى ، نذل آدابه وحركانه
واعتدال وقته على عسكريته ، قد كان ضابطاً في الجيش
البروسي . وقد سبق لموزار أن تعرف إليه ترفقاً سطحيّاً
في مجتمعات مختلفة ، وكان يعلم عنه ما يحول بينه وبين اتصال
المودة . أو توثق الرابطة ، وبخاصة ما كان يسديه إليه
أبوه من النصيحة ، وما ألقاه عليه من التحذير ألا يصاحب
هذا الرجل أو يختلط به ، ذلك بأنه كان مستهتراً يكثر
من منازلة النساء والتشبيب بهن ومتابعتن ، في أسلوب غير
كريم ، ونزعة غير شريفة ، حتى سادت سمته وأصبح

وهو يرأس الفرقة بنفسه - حتى كاد يحسبه الناس
ضرباً . وحين انتهى موزار من قطعه الباهرة الخلافة
تخفم له أحد النبلاء ، باسم الطبقة العالية من شعب
فينا . وأهدى إليه إكليلاً من النار متوجاً باسمه الكريم
كان سرور موزار بهذا الاستقبال الرائع يسير
الوصف ويحل عن التعبير ، ولكن هذا السرور البالغ
لم يكن قتيلاً صافياً ، فقد كان يتخلله الأسى ، وتمشى فيه
الحسرة لأن الخطأ لم يواته في تلك الحفلة بتشريف القصر
وهو منتهى أمه وغاية رجائه

ومع تلك النفس تتازعها الأضداد ، وتتوزعا
المتنافرات ! مسكية ، صافية كدرة ، راضية مبتثة ،
مرحة محزونة . في فرح من هتاف الناس . في ماتم
من غياب القصر ، لف تلك النفس ما لها من قرار
ولقد سرى عنه أن تقدم له سيد ، جميل البرة ،
حسن الهندام ، يتعرف إليه . ويقول والسرور يزع عطفيه
— لي الشرف ، ياسيد موزار ، أن أعترف إليك .

بإتي المدير الأول لسرح فينا الألماني ، واسمى « السيد
روزنبرج » . لقد صدر إلى أمر مولاي صاحب الجلالة
القصر ، الذي حال دون تشريفه طارىء مفاجئ ، أن
أسمع الحانكم وأنهي إلى سمع الشريف رأيي فيها . غير
أن ماسمعت يستحل وصفه أو التعبير عنه ، ولذلك فقد
عزمت أن أقص على صاحب الجلالة مشافهة ما يستطيع
لساني العاجز أن يشيد به من عبقرتك الخالدة . وأعتقد
يا عزيزي موزار أنك بما أنيت من الإبداع المعجز ، قد
مهتت لي سبيل السعادة بتشرفي بوصف الحفلة وما حوت
— سيدي الاستاذ الجليل ، كيف أنظم لك آيات
الشكر ؟ إن عبارتك النبيلة الكريمة تخرس الفصحى ، وتعي
الفتاؤل اللسن . ما كان أسعد حظي لو أتاح لي القدر

مضرب المثل في الاستهتار وعدم احترام التقاليد المتواضع
عليها ، والحرمات المريعة

لكن استيفاني . كشاعر ، كان يتزع احترامه من
الناس بشاعريته ، وما كان ينظمه لهم من القطع الفكاهية
القثيلة التي تسال من إعجابهم مثالا . عل أنه فوق ذلك
كان مفتشاً لدار الأوبرا الألمانية بفينا ، وكان تقوده
من هذه الناحية ، يسيطر على كثير من الممثلات اللواتي
كن يسائرن استهتاره وخلاعه لئلا لديه الوسيلة والمخطوة
وليكون لمن شفيماً وعونا في بلوغ مآربهن ، وتحقيق
أمنهن في مستقبلهن .

وتلك سنة الممثلات والممثلين من يوم أن خلق التياترو
إلى اليوم ، لا يخلو واحد منها من هذا الصنف من الناس
الذين لا يتورعون عن بلوغ الغاية من أخس وجوها
غير أن هذا الرجل ، إذا أغضينا عن هذه الخلة في
نفسه ، لا يمدو أن يكون رجلا طيبا ، فيه عواطف شريفة
مؤتلة ، كريم المسمى لا يضر أحداً ، إنما كان استهتاره
وإندفاعه وراء لذائذه يقتضيه نفقات باهظة ، فكان
لا يترك فرصة تسبح بجمع المال إلا اقتصبها واستغلها .

ولقد علم استيفاني أن موزار بنيت ، ولح بقدرته
المسرحية وخبرته الفنية ، أن هذا الفنان عبقري حشوه
ذهب ، فلو أتبع له أن ينظم قطعة يلحنها موزار فقد
درت عليه الخير ، وأكسبه الزبح الوثير .

إذن فقد وجب أن يفضى إلى المدير روزنبرج
بدخيلة نفسه ، وأن ينتهى معه إلى رأى فيها ، وقد
وعده المدير أن يحقق رجاءه إذا تم الاتفاق بينه وبين
موزار ، هنالك جعل استيفاني نصب عينيه أن يحرف
إلى موزار وأن يوطد الصلة بينه وبينه ، تلك الصلة التي
تمكن موزار ، في لباقة وكياسة ، أن يتخلص منها فيما
مضى .

واليوم تولى روزنبرج تدبير الأمر ، ووضع المسألة
بين يديه ، هذه المسألة التي أجادا حكمة نسيها ، وأتقنا
تدبيرها ، فأعجزوا موزار عن التفور أو الهروب ، إذ
قدم روزنبرج صديقه استيفاني إلى موزار وعرفهما بعضهما
إلى بعض ، ثم ودّعهما وانصرف في محلة كان عملا
هاما يقتضيه المحلة

كان موزار ، بادى الرأى ، متحفزا في التحدث إلى
استيفاني ، متحوطاً فيما يديه من رأى وما ينطق به من
قول ، غير أنه مالبث أن أخذ بمحالة شر استيفاني وسمو
معانيه ، وطلاوة خواطره ، فقبل منه مقترحه وضيأ
السعادة يشع في عيائه ، ويبسط أسارير وجهه . فلما
لحظ استيفاني منه ذلك قال :

— لك أن تتيقن ، يا سيد موزار ، أن هذه
القطعة متينة رائعة ، وأعتقد أنها شر من الطراز الأول
ينهض بالجمهور ، ويثير عاطفته ، ويحييه فينا ، فكسب
بذلك مناصرتة أديا وماديا . تصور ، يا صديقى ، قصة
موسيقية تمثيلية ، مصاعة في شر جول جذاب ، كيف
يكون أثرها في النفوس ، وفضلها في المشاعر ؟ ومع
ذلك فأقنعها ومن ثم تلحنها بما وهبك الله من السحر
الحلاب

— ألحنا ؟ وأين ؟ من الأسف اللاذع أتى سأهرد
إلى سالسبورج في ثانيا هذه الأيام
— تعود إلى سالسبورج ؟ يا مجبا ٢١ وماذا فعل
في سالسبورج ؟ أنت ؟ أنت الرجل الذى تقوم على
مجهوده مفاخر المانيا الحائلة ؟ كلا بل ستبقى هنا
— ليت لى هذا ، يا سيدى ، وما ليت بنافقه ، لقد
أخبرنى سيكاريللى ، قبل ابتداء حفلتنا هذه ، أن المطران
يرغب في العودة إلى سالسبورج قريبا ، ونبه على أن
أستعد السفر

تب ما لك وللطران ؟ فليرحل وحده ، فما من أحد في الدنيا يأسف على فراقه . ويجب أن تصدق هذا
 - قد يكون ذلك حقاً ، إنما الذي لا مفر منه هو وجوب سفرى . انتهى لا أستطيع أن أعرض والدى المسكين ، وشقيقى الضعيفة لقمة ذلك القلب الغليظ ، وعنت ذلك الجبار العنيد ؛ إن استقالتي تلقى بهما في جحيم نزاع للشوى .

- إعدرنى فان ذلك غير مفهوم !! للسيد والدك وللشيدة شقيقك أن يعيشا معك هنا ، ويقيناً معك كذلك . وأنا خمين لك أن السيد والدك سيجد في فينا عملاً لائقاً ، وهب أنه لا يجد عملاً فان عبقريتك تكفل له رغب العيش وتعيم الحياة . خذنى مثلاً . عدت من معركة لنس هوت أسير حرب رث الثياب خلقها ، وهأنذا اليوم عزيز الجانب ، مرموق الرحاب ، رغم ما يرمى به الناس من جيب اللهو والاستتار . إن الحياة العسكرية يا صاحبي . لا تزال تتحكم في طبعى ، لا أستطيع الحيدة عنها - كل هذا حسن ، يا سيد استيفانى ، إنما حالتى تختلف عن ذلك بعض الشيء ، وسيطول بنا الحديث إن سردت عليك أوجاعى وآلامى . فأعفى من ذلك وكفى على يقين أنك إن صحت عزمك على إرسال روائتك لى لتلحينها . فاني ألحها منشرح الصدر مسروراً ، ففضل بأرسالها إلى بالبريد إلى سالبورج .

- طبعاً ... بكل تأكيد إن لم نجد طريقة أخرى ... على أنى أستطيع أن أراهم على أنك ، بعد إقامتك فينا هذا الزمن ، لن تحتمل العيش طويلاً في سالبورج ، ولابد لك من عودة إلينا لتعيش بين ظهرائنا عظيمًا مبجلًا . إن عاجلاً وإن آجلاً ... ثم حدثنى ، أتمنى أن جلالة القيصر مهم بأمرك . شديد العناية بالخانك كير الرعاية لك ؟

- أصحح هذا ؟ وجلالته لم يسعدنى ، ولو مرة واحدة بتشرفه الاكاديمية ويشهد عملاً من أعمال ؟ وما كان أشد اغتباطى لو أن جلالته تفضل فشاهد حفلة اليوم . ولكن حسبي من الشرف أن تبلغ أبناء هذا الحفل مسامحة الكريمة ، ولعل السيد روزنبرج يتكرم بأداء هذا التلخيص .

- إسمع ، لا معنى للدائرة والدائرة سأضارحك القول كله ، أتعلم لماذا امتنع جلالته عن شهود حفلة اليوم ؟ أعتقد أنك ما دمت في خدمة المطران فانه لن يشهد لك حفلة تقيماً أو اجتماعاً تعقده ، فانه لا يبطأ مكاناً يتقرب فيه غادم المطران ولو كان نائبة الدنيا . هنا ثار الدم في دماغ موزار ، والتهب جسمه جميعاً وصاح ، في ثيرات متهدجة حارة تلبس اللهب في أنفاسها - يا سيد استيفانى

- هدى روعك ، يا صديقى العزيز وخطي أقيم حديثي ، إن تشريف القيصر للصفحات التى تحبها . فيه تشريف للطران ، وتكرم له . قبل أن يلحقك منه تعظيم وإكبار . وانك لتعلم . يا سيد موزار أى رأس خاوى يحمله ذلك المطران فوق كتفيه ، فقد يشبه به الغرور . ويركب ذلك الرأس الخاوى وزهى نفسه ويدعى الفضل كله في نجاح الحفلة وتشريف صاحب الجلالة ، وإذا علمت ، يا سيد موزار ، أن القيصر يحتقر المطران ويردئ كل عمل يعمله ، أيقنت أنه أراد بامتناعه عن تشريف الحفلة إظهار مقتته لذلك الرجل المزموه المخبول . - ما ... ما ... ماذا .. تقول ؟

- سرّ عن نفسك ، ونفس من كربك ، فانك لم تكن المقصود بهذه الضربة القاصمة ، وسيأتى الوقت الذى يسمعك فيه القيصر ، مهما تألبت الأحوال وكثرت الظروف

« يقبع »

سَمَاءُ حَبْرَاءَ لِلْإِسْتِزَادَةِ عَلَى

اصول تصان على 132 = 1/4

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

اطبعوا مطبعاتكم
بدار المطبوعات الراقية

التوفيقية بمصر

شارع زكي نمر ٦



قبل شراء راديو جربوا

زنيث

وكيل مصر

عمانويل كوكينوس

وشركاه

٢٦ شارع فؤاد الاول بمصر

١٠٢٢٠
١١١١٦ تليفون

Nouveaux modèles 1935
ONDES COURTES, MOYENNES ET LONGUES
Agents Généraux
exclusifs pour l'Égypte: EMMANUEL COKKINOS & Co.
7, Place Fould 1^{er} étage la maison Fould de Robert Moly. Tel. 41116 - R.F. 1720

راديو

المناركة العالية الشهيرة

دقة في الصنع

صفاء في الصوت

موجة قصيرة

ومتوسطة وطويلة

نَحْمِيْلَهُ جَمَاهِرًا لِلْأَسْنَادِ صَفَرًا عَلَى

Moderato



M
A
I
S
O
N

مَحَلَاتُ بُورْنَاخ

B
U
S
N
A
C
H

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٣٧

بناية إبراهيم باشا رقم ٢٠ بصر
تليفون ٤٢٤٦٦

متمرد وشه مناعة وتصلح وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها
متمهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

20, Rue Ibrahim Pacha - Le Caire

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

المبيع بالتقسيط

التعاون

بأقساط

شعار محلاتنا

شهرية

الذي لا يزال متبعا

لا تتجاوز

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بنون انقطاع

جنمها وربع



هدية المجلة إلى قراءها الكرام

هذا الكوبون يعطى لك الحق في تصليح أو شد أو تبخير البيانو

لدى

مجلات بوزنت

تأسست ١٨٩٧ سنة

وذلك مقابل دفع أجرة قدرها

١٠ قروش صاغ فقط

هذا الكوبون نافذ المفعول لغاية آخر سبتمبر سنة ١٩٣٥

تطلب مجلة الموسيقى في السودان من حضرات

الخواجة نيولا ديميري كاتنايدس صاحب مكتبة البازار السوداني (الخرطوم)

الخواجة زكى جرجس بطليموس (الخرطوم) — كمال ميخائيل غالي افندي (واد مدني)

عطا الله جبره افندي (ام درمان)

didats qui s'y présenteraient. On choisira les professeurs dont on aurait besoin parmi ceux qui auront subi ces épreuves avec succès. Les futurs instituteurs, ainsi désignés, suivront des cours de perfectionnement donnés par les professeurs de l'institut pendant leurs loisirs.

Pour ce qui est de l'encouragement des artistes compétents à écrire des livres et des méthodes d'enseignement, la Commission exprime le vœu que le Gouvernement institue au Caire un Comité permanent qui s'occuperait de la musique et de l'examen des nouveaux ouvrages musicaux.

Ce Comité chargera des personnes compétentes de traduire ou de composer les livres utiles ; il instituera, à cet effet, un concours général ou confiera ce soin à une personne déterminée.

Contrôle des écoles et compétences des professeurs

« Comment contrôler les écoles, les clubs et les sociétés qui enseignent la musique ? Comment s'assurer de la compétence de ceux qui y professent ? »

La Commission a étudié minutieusement cette question importante pour éloigner des écoles tout élément étranger qui leur serait nocif.

Elle a décidé :

1) Que le Ministère de l'Instruction Publique contrôlerait toutes

les écoles égyptiennes où la musique est enseignée afin de s'assurer de l'application de ses programmes.

2) Permettre à ceux qui se sentiraient capables de le faire, de subir l'examen de l'Institut gouvernemental ; ceux qui auront satisfait aux épreuves de cet examen recevront un diplôme leur conférant le droit de professer la musique arabe.

3) Les Instituts égyptiens de musique qui suivent le programme de l'Institut gouvernemental pourront demander au Ministère de l'Instruction Publique de mettre leurs examens sous son contrôle, afin que leurs élèves obtiennent un diplôme qui leur confère le titre officiel de professeur de musique arabe.

4) Que lorsque le nombre de ceux qui auront obtenu des diplômes gouvernementaux sera suffisant, on élaborera un arrêté ministériel qui défendra à ceux qui n'ont pas de diplôme le droit de professer la musique.

Cela pour deux raisons :

- a) La protection des diplômes.
- b) Le relèvement du niveau des professeurs.

Relèvement du niveau musical des musiciens professionnels actuels

« Comment relever le niveau des connaissances musicales des professeurs actuels ? »

La Commission, après s'être occupée de l'enseignement sous tou-

tes ses formes devait s'occuper des professeurs actuels pour étudier les moyens de relever le niveau de leurs connaissances musicales.

Elle a estimé que le meilleur moyen était de faire à ces professeurs des cours spéciaux pendant les loisirs des professeurs attirés de l'Institut Gouvernemental de Musique chargés de l'enseignement dans la section des instituteurs et des institutrices, à condition que les matières de ces cours soient les mêmes que celles professées à l'Institut en question.

La Commission aura ainsi achevé l'examen de toutes les questions qui lui étaient soumises.

Elle résume ses études dans le rapport que vous venez d'entendre et pour lequel elle croit pouvoir espérer l'approbation du Congrès.

Avant de terminer, la Commission présente au Congrès le vœu que l'Égypte soit notée d'une revue musicale. La rédaction en serait confiée à des spécialistes choisis par le Gouvernement, mettant ainsi cette publication sous le contrôle du Ministère de l'Instruction Publique qui lui assurera les fonds et subventions nécessaires à sa propagation.

Cette revue contribuera au progrès de la musique orientale ; elle sera en outre, le trait d'union entre l'Égypte et les savants musicologues qui, de leur pays, pourront suivre ainsi les destinées musicales de ce pays sur la voie que le présent Congrès s'est efforcé d'éclairer.

Presse, que les compositeurs lui soumettent leurs œuvres.

Et la Commission a chargé deux de ses membres MM le Dr. Prof. Welles et M. Hindemith, d'examiner ces ouvrages ; elle émet le vœu que des épreuves de cette nature aient lieu chaque année.

MM. Welles et Hindemith, après examen des ouvrages qui leur avaient été présentés, y ont trouvé une imitation de la musique européenne la moins sérieuse. Ils ont fait part à la Commission de cette constatation et ont émis le vœu que les compositeurs égyptiens s'attachent désormais à un idéal plus élevé.

Les méthodes de l'enseignement musical dans les écoles

La Commission a examiné la quatrième question ainsi énoncée :

« Quelle est la méthode qu'il faudrait suivre pour enseigner la musique ? Combien de temps la culture musicale d'un enfant nécessite-t-elle ? »

Pour la première partie de cette question afférente aux méthodes, elle a décidé :

a) De suivre les méthodes techniques européennes, tout en se basant sur la musique arabe afin d'assurer à celle-ci tous les avantages qu'offrent les règles utilisées en Europe.

b) La Commission a étudié le programme élaboré pour l'enseignement de la musique dans les écoles du Ministère de l'Instruction Publique et qui sont appliqués dans les jardins d'enfants et dans la première année des écoles primaires. Le texte de ces programmes et le rapport explicatif du Docteur El Hefny, annexés au présent rapport, avaient déjà été distribués pour études aux membres de la Commission. La Commission,

à l'unanimité approuve ces méthodes ; elle exprime sa pleine satisfaction de les voir s'adapter aux plus récentes méthodes d'éducation musicale et convenir aux milieux égyptiens ainsi qu'à la musique arabe. Elle recommande de poursuivre de plus en plus ce genre d'enseignement.

c) La Commission aborde ensuite l'étude des matières à enseigner dans les classes (deuxième primaire et au-dessus) qui n'ont pas encore de programme d'enseignement musical. Après une longue discussion à ce sujet, la Commission pose les bases du programme que le Ministère de l'Instruction Publique devra prendre en considération lors de l'élaboration du programme d'enseignement.

Voici ces bases :

1) CHANT

a) La continuation de l'enseignement des anciennes chansons à solo et en duo et à plusieurs voix, sur des formules musicales répandues dans le pays.

b) Les airs de ces chansons devront correspondre aux cinq makamats égyptiens, savoir : Nahawend, Hegaz, Bayati, Rast et Agam.

c) La limitation des exercices vocaux durant la période de mue chez les garçons (13 à 15 ans) et son remplacement pendant ce temps par l'enseignement des autres matières musicales mentionnées plus bas.

2) THEORIE MUSICALE

Enseignement des notions de la théorie musicale (modes, intervalles, compositions des makamats énumérés plus haut, ainsi que l'enseignement des rythmes et de la notation musicale).

3) NOTIONS D'HISTOIRE

Notions d'histoire musicale en général et d'histoire musicale arabe en particulier.

4) EXECUTION

Les élèves ont la faculté de se grouper pour former des ensembles instrumentaux (collegia musicale) ; l'enseignement des instruments à cordes occupera la place prépondérante. L'oud, le kanoun, le tambour, et le violon y occuperont le premier rang. Le tambour servira comme instrument de contrôle pour l'intonation.

Il a été décidé d'écarter, par étapes successives, l'enseignement du piano et des instruments à clavier, de prescrire dès maintenant les instruments de jazz, d'activer l'enseignement du violon, de l'oud, du kanoun et du tambour et de les employer autant que possible pour l'accompagnement du chant, de même qu'on emploiera le gong ou « daf » pour accompagner l'exécution.

Formation immédiate de bons professeurs et encouragement aux artistes qualifiés

La cinquième question est ainsi conçue :

« Comment former au plus vite de bons professeurs de musique ? Comment encourager les gens compétents à écrire des livres et des méthodes d'enseignement et à composer les morceaux, des hymnes, destinés à former la goût des jeunes générations ? »

La Commission s'est spécialement occupée de la première partie de cette question. Elle s'est attachée surtout à décider du meilleur moyen de former, dès maintenant, des instituteurs et institutrices capables, en attendant que l'institut projeté soit à même d'en former d'autres.

Elle a trouvé que le meilleur moyen serait d'instituer des sortes d'épreuves périodiques où l'on jugerait de la capacité théorique, pratique et pédagogique des candi-

centes méthodes d'enseignement musical.

c) De leur imposer des exercices pratiques de pédagogie dans les écoles.

d) L'envoi de missions scolaires en Europe, où la pédagogie musicale a atteint un niveau élevé.

e) Que la période d'études serait de trois ans.

f) De fixer à 25 ans l'âge maximum et à 16 ans l'âge minimum pour l'admission des candidats à l'Institut.

La Deuxième Section (Section spéciale pour les musiciens)

La Commission a décidé que la Musique Arabe servirait de base principale pour l'enseignement de la musique dans cette section. Une autre section sera consacrée à l'enseignement de la musique occidentale et de ses instruments. Toutefois, seuls les élèves qui auront terminé leurs études à l'Institut de Musique Orientale et auront obtenu un diplôme pourront être admis à suivre les cours de cette deuxième section.

Le programme d'enseignement dans cette section sera, sauf, pour la pédagogie, le même que celui de la première section (formation d'instituteurs et d'institutrices).

Les élèves de la deuxième section devront :

a) Acquérir la pratique approfondie d'un instrument ; ils devront avoir une pratique sommaire des autres instruments.

b) Compléter l'étude de la théorie et de la composition musicale ; cette disposition vise surtout les élèves qui se spécialiseront dans l'enseignement.

c) La Commission estime que quoique l'étude de la musique occidentale dans cette section soit

facultative pour l'élève qui a obtenu un diplôme de musique arabe, il doit néanmoins se faire une idée générale de la musique occidentale, de sa culture, de sa richesse et de ses beautés. A cet effet, on expliquera aux élèves, à l'aide de disques, les morceaux de grande valeur artistique. Il faut également engager les élèves à assister autant que possible aux représentations musicales données par les troupes étrangères de passage en Egypte, ainsi qu'à fréquenter l'Opéra chaque fois que l'occasion se présente.

Etant donné le rôle auquel est appelé, dans l'expansion des divers genres de musique, le compositeur, de qui dépend le progrès même de la musique, la Commission a étudié avec un soin particulier la question du « Compositeur Egyptien » et elle ajoutée aux questions qui lui étaient soumises une question supplémentaire ainsi conçue :

« Quels sont les devoirs du Compositeur égyptien et sur quelles bases devra-t-on le former ? »

La Commission a décidé que le devoir du compositeur était de se inspirer de tout ce qui l'entoure et des conditions du milieu local dans lequel il vit et non d'éléments étrangers. Le compositeur ne devra pas s'inféoder à un art étranger déjà mûr, mais s'attacher à l'art de son pays pour en assurer le progrès.

On n'entend pas pour cela obliger le compositeur égyptien à suivre une ligne de conduite déterminée ; on laisse à son imagination toute liberté, afin qu'après avoir bien saisi tous les aspects de l'art de son pays, il s'attache uniquement à donner à cet art l'essor et la progression voulus.

La Commission a décidé à l'unanimité de donner d'abord au compositeur un enseignement musical essentiellement égyptien au-

quel le compositeur ajoutera lui-même les notions de l'art musical qu'il aura acquises à l'Institut ou à l'Etranger.

Comme les élèves des missions scolaires envoyées en Europe pourraient facilement se faire influencer par la musique européenne, la Commission a décidé que ces étudiants devraient être confiés, là-bas, à des professeurs dont l'enseignement ne les exposerait pas à voir s'affaiblir leur penchant vers la musique nationale, mais qui leur inculqueraient des notions faites pour consolider leurs études. La Commission a estimé d'autre part qu'il serait préférable, dans les premiers temps, de faire venir ces professeurs en Egypte, afin que les Egyptiens qui se sentiraient la vocation musicale fussent mis à même de cultiver ce penchant.

La Commission fait remarquer que si le besoin se manifestait d'envoyer des élèves compléter leurs études musicales à l'étranger ; il faudrait que les pays où ils sont envoyés eussent une musique complètement différente de l'art arabe afin que la musique étrangère ne risquât pas d'exercer sur l'élève une influence trop forte. Une grande différence entre les deux arts diminue au contraire l'action de la musique étrangère sur l'esprit de l'élève.

Le Congrès, réunissant parmi ses membres des compositeurs de réputation mondiale, la Commission a décidé de leur soumettre les ouvrages, manuscrits ou imprimés, des compositeurs de moins de trente ans. Ceux d'entre les compositeurs égyptiens qui n'auraient pas noté leurs ouvrages, auront à se présenter eux-mêmes devant des savants musicologues pour faire ceux-ci juges de leur capacité et de leurs dispositions musicales.

Le Secrétariat du Congrès a donc demandé, par la voie de la

MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)

**PIANOS HOFMANN
et
RADIO TELEFUNKEN**

Lisez et conservez

LA MUSIQUE

**Elle formera à la fin de l'année
une utile documentation musicale**

LE NUMÉRO P.T. 2

progrès lui-même conditionné par la création d'écoles de musique.

Et comme il faut pour ces écoles un certain nombre d'instituteurs et d'institutrices capables, la Commission décide que le premier soin du Gouvernement devra porter sur la création d'un Institut destiné à la formation d'instituteurs et d'institutrices.

Continuant l'examen du programme qu'on appliquera dans ces instituts, la Commission décide qu'il comprendra les matières suivantes, par ordre d'importance :

- 1) Chant.
- 2) Instruments.
- 3) Théories musicales.
- 4) Notions d'Histoire de la Musique Générale et particulièrement les notions d'histoire de la Musique Orientale.

et qu'il sera créé dans cet institut une section spéciale de pédagogie pour laquelle on établira un programme susceptible de modifications ultérieures.

On commencera d'abord par créer un seul Institut de ce genre, quitte à créer ensuite au Caire ou en Province d'autres instituts où un programme identique sera suivi.

La Commission a longuement examiné les méthodes qu'il convient d'appliquer à la création de cet institut. Elle décide :

a) Qu'en ce qui concerne les aptitudes des candidats pour leur admission, il faudrait exiger d'eux, outre leur aptitude pour la musique, un certain degré d'instruction générale. On choisira de préférence ceux qui auraient déjà fait des études pédagogiques tout en facilitant, au début, l'admission de ceux qui n'auraient pas rigoureusement satisfait à toutes ces conditions.

b) Que l'enseignement sera gratuit, le Ministère de l'Instruction

Publique devant assumer tous les frais.

La création de cet établissement, à côté de la section spéciale des instituteurs, d'une autre section, restreinte au début, aurait pour objet de former des musiciens professionnels. Les élèves de cette dernière catégorie seraient astreints au paiement de droits de scolarité.

Un programme spécial sera élaboré pour la section gratuite, dont les élèves devront réunir les conditions suivantes :

- I) Des aptitudes musicales prononcées.
- II) L'engagement de professeurs pour cet art à la fin de leurs études.

Cette section sera en quelque sorte le noyau d'un futur conservatoire.

Les méthodes d'enseignement, pour ces deux sections, devraient reposer sur les principes suivants :

Le programme de la section la plus importante (celle de la préparation des instituteurs et institutrices) comprendra les articles ci-dessous :

1. — CHANT

a) Le chant égyptien devra garder son caractère spécial.

b) L'étude des méthodes et celle du chant seront confiées à un chanteur égyptien émérite avec la collaboration d'un savant spécialisé dans les questions de technique vocale. Tous deux auront pour tâche d'élaborer des méthodes respectant le caractère du chant arabe.

c) L'enseignement dans cette section sera exclusivement confié à des professeurs spécialisés dans les questions de phonétique.

d) L'enseignement du chant dans cette section sera obligatoire.

2. — EXÉCUTION

INSTRUMENTALE

- a) Instruments à cordes.

Les instruments à cordes que les élèves de cette section apprendront sont principalement : le violon, le tambour, l'oud et le kanoun.

Chaque élève devra acquérir une pratique sommaire de tous ces instruments et se spécialiser particulièrement dans l'un d'eux.

Le violon, depuis longtemps acclimaté en Egypte, sera enseigné d'après la technique européenne.

- b) Instruments à percussion.

Chaque élève sera tenu de connaître le tambour basque.

- c) Instruments à vent.

Chaque élève des écoles des garçons apprendra à jouer un instrument à vent.

3. — MUSIQUE THEORIQUE

La Commission discute longuement sur le programme à suivre dans l'enseignement de la théorie musicale. Elle a décidé que les élèves commenceraient par apprendre les règles élémentaires et compris les maqams et les rythmes orientaux ; ils seront obligés en outre d'avoir des notions générales sur les combinaisons mélodiques simples et la polyphonie.

4. — HISTOIRE DE LA MUSIQUE

La Commission a décidé à l'unanimité de faire apprendre aux élèves l'Histoire de la Musique en général et l'Histoire de la Musique Orientale en particulier.

5. — PEDAGOGIE

La Commission a discuté longuement cette question et a décidé :

- a) De donner aux élèves un enseignement de pédagogie général.
- b) De leur enseigner les plus ré-

l'Institut de Musique Orientale du Caire.

Mahmoud Zaki, Membre du Comité, Directeur de l'Institut de Musique Orientale du Caire.

Moustapha Bey Rida, Président du Comité, Directeur de l'Institut de Musique Orientale du Caire.

En examinant l'aspect technique des problèmes qui lui ont été soumis, l'attention de la Commission s'est spécialement arrêtée sur la question de l'éducation musicale de cette jeunesse à qui incombera dans l'avenir la tâche de relever cet art et la charge d'en propager l'enseignement.

Aussi, la Commission a-t-elle commencé par étudier une statistique qui montre la marche de l'enseignement musical dans le pays.

Statistiques

La comparaison des chiffres de ces statistiques démontre clairement que le nombre d'Égyptiens qui étudient la musique occidentale en Égypte, est supérieur au nombre de ceux qui apprennent la musique arabe.

Cet état de choses donne à réfléchir sur l'urgence des mesures à prendre pour protéger l'art musical et rechercher les raisons qui en éloignent les musiciens.

Voici les chiffres :

Étudiants de musique étrangère	2,384
Étudiants de musique arabe	1,789

De l'examen de ces chiffres, il appert, en outre, que le nombre d'Égyptiens dépasse les deux tiers de l'effectif total des étudiants ; mais on constate, d'autre part, que le nombre de professeurs Égyptiens comparé à celui des

professeurs étrangers est dans la proportion de 3 à 5, proportion alarmante qui fait ressortir clairement la nécessité de hâter la création d'un Institut bien organisé pour la formation d'instituteurs et d'institutrices de musique arabe.

De plus, la comparaison entre les Égyptiens qui apprennent la musique montre que la proportion entre les garçons et les filles est de 5 à 3. La Commission estime qu'il y a là une inégalité défavorable à la diffusion familiale de la musique et inquiétante pour l'avenir de la musique arabe.

Mais les statistiques des étudiants de musique arabe dans les écoles de l'État où cet enseignement a été imposé à partir de la présente année scolaire, démontrent déjà clairement que le nombre des filles est supérieur à celui des garçons.

Devant ce résultat, la Commission exprime sa satisfaction et souhaite de voir cette ligne de conduite constamment suivie.

Abordant ensuite l'examen des instruments de musique employés en Égypte la Commission a été effrayée de la grande expansion du piano et des instruments à vent, aux dépens des instruments locaux tels que le kanoun, l'oud, etc.

Elle décide de faire appel à l'initiative du Gouvernement pour qu'il s'applique à faire revivre la pratique et l'enseignement de ces instruments nationaux.

L'Éducation musicale en Égypte

Faut-il répandre la culture musicale en Égypte ? A quel âge faut-il commencer l'étude de la musique ? Quel est le but ? Quels sont les moyens.

La Commission décide à l'unanimité :

- 1) De généraliser l'éducation musicale en Égypte.
- 2) D'appliquer cette généralisation à partir des jardins d'enfants jusqu'aux dernières classes de l'enseignement secondaire.

Le but de cette généralisation serait :

- 1) De compléter l'éducation musicale.
- 2) De la faire servir au progrès artistique de la nation.
- 3) De favoriser dans le peuple le goût de la musique.
- 4) D'introduire la musique dans chaque maison égyptienne.

Les moyens :

- a) Rendre cet enseignement obligatoire
- b) Établir les programmes qui en garantiraient l'application.

Instituts de musique

Quels sont les Instituts dont il faudrait souhaiter la création ? Quels seraient les règlements qui régiraient les études dans ces Instituts ? Comment concevoir les programmes à leur usage ?

La Commission a longuement étudié cette question et décidé à l'unanimité que chaque Institut devrait se fixer un but spécial.

Mais avant de songer à la création d'un Institut il faut faire en sorte d'assurer à ces anciens élèves une carrière et un avenir.

Après avoir examiné sous toutes ses formes la condition des musiciens professionnels en Égypte et l'avoir comparée avec l'état du peuple et le degré de sa culture musicale, la Commission a décidé qu'avant de créer des Instituts pour la formation de professeurs, il fallait leur assurer un avenir matériel qui garantirait le progrès de la culture musicale générale,

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 30600
Adresse Télégraphique
(AGHANY)



ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 60 par an
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an
Pour les annonces, s'adresser
à la Direction

No. 7. 1ère Année.

16 Août 1935. P.T. 2.

Rapport Général sur les travaux de la Commission de l'enseignement de la musique

Le soul qu'a toujours eu le Gouvernement Egyptien de relever le niveau de l'éducation musicale dans le pays et d'assurer à la jeune génération une bonne culture musicale, l'a amené à créer, au sein même du Congrès, une Commission qui réunirait une pléiade de professeurs des plus célèbres Conservatoires du monde entier, et aurait pour tâche principale de fonder l'enseignement de la musique sur des bases scientifiques, d'appliquer les meilleures méthodes appliquées dans ces établissements.

Cette commission se compose de :

MM. Le Dr. Mahmoud Ahmed el Hefni, Inspecteur de la Musique au Ministère de l'Instruction Publique et Secrétaire Général du Congrès, (Président),

G. Costakis, Professeur de musique à l'Institut de Musique Orientale du Caire, (Secrétaire).

Jean Chantavoine, Secrétaire Général du Conservatoire National de Musique et de Déclamation de Paris

Haba, Professeur à l'Institut de Musique de Prague.

Hindemith, Professeur à l'Académie de Musique de Berlin.

Madame Laverne, de l'Institut de Phonétique de la Sorbonne.

Henri Rabaud, Membre de l'Institut et Directeur du Conservatoire National de Musique et de Déclamation de Paris.

Le Prof. Dr. Sachs, Professeur à l'Université de Berlin et Directeur du Musée des Instruments de Musique,

Salazar, Compositeur et critique musical.

Le Prof. Dr. Wellesz, Professeur à l'Université de Vienne et Docteur « Honoris Causa » de l'Université d'Oxford.

Le Prof. Dr. Wolf, Professeur à l'Université de Berlin et Directeur du Département de la Musique à la Bibliothèque Nationale.

Raouf Yakta Bey, Professeur au Conservatoire d'Istamboul.

Le Prof. Zampieri, Professeur d'Histoire Musicale au Conservatoire de Milan et de l'Université de Pavie.

Ahmed Amin el Dik, Membre du Comité Directeur de l'Institut de Musique Orientale du Caire.

F. Cantoni, Directeur de l'Opéra Royal.

Safar Aly, Vice-Président de



Messiaen

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE MUSIQUE APARL



الموسيقى

لسماع المهر الملكي للموسيقى العربية

مركز بحوث التراث الثقافي

اشتغلوا تقنوا ، وأنشدوا لكل جزء من أعمالهم أغنية ونشيداً . . ولذكرايتهم في البحر أيضا أناسيد ، منها الحزين المصجع ، ومنها الملك المفرع ، ومنها المريح المشيع .

٢ - وجنود الجيش : لهم أغان في السلم وأغان في الحرب . فأما في السلم فأغنيات التطريب والسماع . يمجنون بها الجيش والجندي وحب الوطن . وأما في الحرب ، والوقائع مضطربة ، والملاحم مستعرة ، والأسنة مشجرة ، فأثارة الحية ، وتمجيد البطولة، والاستشهاد في سبيل الله والبلاد .

وتلك ستة الجيوش من القدم . فلقد تقى الجيش وراه قيصر ، في وقائمه وانتصاراته ، ونفخت جيوش لويس الرابع عشر ، وطربت جيوش نابليون ، وجيوش الجمهورية الفرنسية ، ألحانا تعد من كنوز الأدب الأوربي إلى اليوم .

٣ - والفلاحون ، لهم أغان يتشادونها في الزرع والحصاد وقطف الثمار ، بل لقد غالى بعض شعرائهم وملحنهم فظفروا لهم أناسيد ، غاية في الرقة وسلامة الذوق ، يحزنون بها الشهد ويعصرونه من شمعهم .

٤ - لا مراد في أن كل ذى عمل يتقنى في عمله ، ما دام يجد فيه ويشعر . وقد يتسائل معترض : أيتقنى القضاء والمحامون أم يشذ أولئك من هذه القاعدة ؟ ونحن لا تردد في أن نجهر بالقول : إن تلك الطائفة التي تزاول أشق أعمال الذهن . لها أغان تستروح بها من عناد كد الفكر وإرهاق الدماغ .

٥ - وأهل العلم ، والمبرزون من الكتاب والشعراء : أولئك أكثر الناس تقنيا وتفنينا ، ذلك بأن الأغاني معشوقات أذهان الأدباء والشعراء . وهى المادة التي تعيد الرشاد إلى الخيال الحائر الشريد .

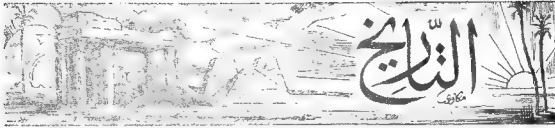
٦ - ولئن أخذنا في سرد جميع طوائف العمل ، من أهل الحرف المختلفة ، وذكر أغانيهم ، لقد يطول بنا المقام . ويتسع المجال ، وحسبنا أن نشير إليها في هذه الإلمدة القصيرة .

وبعد . فإنا لا نسير الأمم في هذا الذى صنعوا ؟ ولم لا يكون لنا مثل ما لهم من الأغاني الطائفية التي تحفف عن العيال وتسرى عنهم . وتنشطهم وتعجب العمل إلى نفوسهم ؟

لقد نادينا الكرام الكاتبين ، والشعراء الأكرمين . أن يتخذوا مصر وبنيها من فوضى الأغاني المبتذلة ، وأن يتكاتفوا على إخراج أغان لهم . تبسط أسرة وجوههم ، وتحبى موات خواطرم .

وها نحن أولاء نهب بهم اليوم أن يكرّموا أمتهم وينظموا لطوائفها أغنيات يستروحون بها ، لها صلة بأعمالهم وتمجيدها وجهودهم والمثابرة عليها . وليلم السادة أهل الأدب أن من ينظم لأمته أغنية . فأنما يحسن إليها ويجزل الخير لها ، فأن فيها أصدق البر ، وأبر الاحسان . . .
وإننا لنعلم لم يرتقبون .

وكبرهوكروم



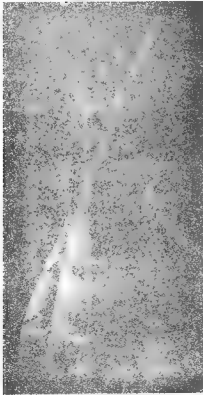
موسيقى الدولة الحديثة الآلات الوترية

١- العود

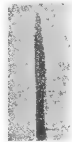
عرف قدماء المصريين ، في الدولة الحديثة آلة العود بـهيتيا واما
١. العود ذو الرقبة القصيرة — «ب» ، العود ذو الرقبة الطويلة .
أما الأولى ، فهي فضيلة عود يشبه العود المستعمل في مصر في الوقت الحاضر . وكان ذلك العود آلة

ذات صندوق مصوت ، يضاهى الشكل غالباً ، رقيق الجدران
«صورة ١» وهي صورة عود محفوظ بالمتحف المصرى ببرلين
يرجع عهده إلى سنة ٧٠٠ قبل الميلاد ، رقبته قضيب طويل
من الخشب ، مستدير ، سميك ، يخترق الصندوق المصوت
كالسهم من داخله ، ينفذ من جهته الأخرى - وقد
لا يصلها أحيانا - يثبت فيه بمسامير من الخشب وتركب
فوقه الأوتار . ويوجد وسط صندوق العود قطرتان من
الخشب موضوعتان بشكل أفقى بالنسبة لرقبة العود لترتكز
عليهما . وقد يظهر جزء من هذا القضيب المخترق للصندوق
مرة أو أكثر من مرة على وجه
هذا الصندوق .

ويشق على الأوتار بريشة من
الخشب ، كانت تعلق بحبل في العود
«صورة ٢» ، وهي صورة ريشة
العود السالف الذكر محفوظة بمتحف



صورة ١



صورة ٢

برلين ويرجع عنها إلى سنة ٧٠٠ قبل الميلاد .

وقد عُثِرَ في مدافن طيبة على عود من هذا النوع « صورة ٣ » وهو أقرب شَبْهاً إلى العود الحالي .



صورة ٣

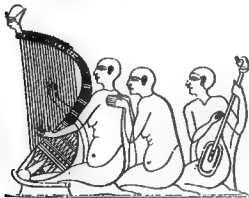
السة عشر أحياناً ، وأنها مقاربة فهي لا بد
مخرجة نفثات أقل من نصف الدرجة الكاملة
« أقل من العربة » . وكان عدد أوتار الطنبور
المصري اثنين أو ثلاثة وقد يبلغ الأربعة أحياناً .



صورة ١

ويبين عدد الأوتار في صور النفوس من عدد الثراريب المدلاة من الرقبة والتي كان لكل واحدة منها وتر خاص .
والصندوق المصوت للطنبور المصري يضاهي في الغالب ، وقد يكون أحياناً على شكل خماسي
أو سداسي . وتارة يوجد على سطح الصندوق قووب هي في المادة أربعة أو ستة . توزع على شكل
متظم . وتارة لا ترى في سطح الصندوق أية قووب .

وطريقة استعمال هذه الآلة أنها كانت تحمل على الصدر كما هو مبين في الصورة السابقة ، وفي
الصورة الملونة المرسومة في الصفحة المقابلة . وإن كانت تستعمل أحياناً بحملها رأسية ، كما تستعمل
الرياب الآن ، « صورة ٥ » .



صورة ٥

وظهور آلة الطنبور على نحو ما وصفنا
دليل على مدى ما بلغت المدينة الموسيقية عند
قدماء المصريين في ذلك العهد . ذلك بأن
آلة الطنبور من أرق الآلات الوترية ذوات
العنق ، أي الآلات التي يستعمل فيها تحريك
الأصبع على الوتر لاستخراج مختلف الدرجات
الصوتية . ويدل علم الآلات الموسيقية على
أن هذا النوع من الآلات هو نهاية ما وصلت

إليه المدينة الموسيقية . فالآلات الوترية هي ، كما سبق أن أوضحنا ، أحدث الآلات جميعاً ، والآلات
ذوات العنق منها هي أحدث هذه الآلات الوترية .

صَوْنَا نَا نَا نَا نَا نَا نَا نَا
 للدكتور محمود أحمد الخفافي
 موسيقى في دساتير المصنفين



عازفة الطنبور (من نقوش مدائن المدائن القديمة)

حقوق الطبع محفوظة

ولم تعرف الدولة القديمة ، على ما وصل إلينا ، أى نوع من أنواع آلات العفق ، بل كانت آلاتها الوترية يخصص كل وتر من أوتارها لصوت خاص يضبط عليه . ولا بد للآلة من عدد كبير من الأوتار مساو لعدد الأصوات المراد استخراجها منها . في حين أن آلة العنبر في الدولة الحديثة كانت تخرج ، أحيانا من الوتر الواحد ستة عشر صوتا .

٢ - الكنارة

وتسمى باللغة المصرية القديمة كَنَر واشتق من هذا اللفظ التسمية العبرية كَنُور ، ثم العربية كنارة . وفتح الكاف أو كسرهما ، وجعلها كنارات وكنانير . وهى آلة وترية مصنوعة من الخشب مستوى أوتارها مواز لصندوقها المصوت ، ومثبتة أوتارها في إطار خشبي قد يكون أحيانا غير منتظم الاضلاع . وقد ظهرت هذه الآلة بظهور الدولة الوسطى . كما قدمنا ، وكان ذلك في الأسرة الثانية عشرة وكان لها في ذلك العهد خمسة أوتار أو ستة زادت في عهد الدولة الحديثة إلى أن بلغت ١٣ وترأ أحيانا .

وطريقة استعمالها أن تحمل معلقة أفقية أمام الصدر كما في صورة ٦ وتنفق اليد اليسرى عادة الأوتار من خلف الآلة ، وتضرب عليها اليد اليمنى من جهة الامام بغير .
• صورة ٦ تمثل عازقة بالكنارة من نقوش الأسرة الثامنة عشرة
• بملاف طيه ، مقبرة ٣٨ .



وقد تحمل تلك الآلة رأسية
أمام الصدر • صورة ٧ من نقوش
الأسرة التاسعة عشرة في طيبة
مقبرة ١١٣ •



صورة ٧

• صورة ٦
وليس لأوتار هذه الآلة أوتاد
تضبط بواسطة ، كالتى ذكرناها في آلة الجناك ، بل تلف الأوتار
على حلقات تنزلق على التضبيب الأمامي من الأطار الذى يتركب
من قضيين جانبيين أحدهما أقصر من الآخر ، وبواسطة هذا
اللف وذلك الانزلاق يمكن ضبط أوتار هذه الآلة .

• صورة ٨ للتضبيب الأمامي ملفوقا
عليه الحلقات التى تثبت فيها الأوتار .



صورة ٨

وقد رأينا في إحدى النقوش
امرأة تعرف بتلك الآلة وتضرب يدها من حين لآخر على الصندوق المصوت أثناء العزف وذلك
تقوية للأصباح . ومن طريقة الاستعمال هذه يمكن أن نفهم تسمية بعض موسيقى العرب لهذه الآلة
بالصنج ذات الأوتار ، والصنج أيضا آلة من آلات القفر .

ولم يعثر في عمليات الحفر
إلا على خمس قطع من هذه الآلة
ثلاث منها في برلين وواحدة في
لينين جرادا وواحدة بالقاهرة
(صورة ٩ كنارة محفوظة في
متحف برلين وصورة ١٠
نقش الآلة منظرية من أسفل)
وقد انتقلت هذه الآلة فيما
بعد إلى اليونان ثم الرومان ثم
القوط ثم جميع الممالك الأوربية
كثيرها من الآلات الأخرى

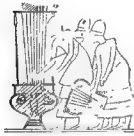


صورة ٩

ولا يغوتنا هنا أن نذكر
أنه قد عثر في نقوشات الأسرة
الثامنة عشرة على أنموذج
غريب من آلة الكنارة هذه
(صورة ١١ : كنارة واقفة
وكنارة يدوية عادية من فرقة
أمفوس الرابع من الأسرة



صورة ١٠



صورة ١١

الثامنة عشرة في تل الميمنية) والكنارة الواقفة هي ما نغنيه في هذه الصورة ،
وهي أنموذج عظيم جداً يوضع على الأرض أثناء العزف به ، وصندوق هذه الآلة
على شكل زهرية يخرج منها قضبان يعترضهما نالك ، ويعزف عليها رجلان
في وقت واحد كل منهما يستعمل يديه مما . وبهذا يسجل التاريخ أن المصريين
أول من استعمل العزف بأربع أيدي على آلة واحدة . وهذه الآلة التي كانت موجودة في فرقة أمفوس الرابع
لها ثلاث صور : واحدة في حجرة الأكل ، وثانية في بيت الموسيقيين ، وثالثة في القصر الملكي . ولما كان هذا
الشكل هو الوحيد الذي وجد لهذه الآلة ، ونظراً لأنها وجدت في فرقة الملك فن المرجح أن يكون هذا
الأنموذج قد صنع خصيصاً للملك .

أدب الموسيقى وفلسفتها

تربية الذوق الفني

للكاتب الاديب الاستاذ هـ خلدون .

وتعصب لها وآثرها على غيرها الا بحكم النشأة والبيئة وطبيعة التوارث ، والأمر على ذلك فيما يصل بالشرق ، على أننا لو سلخنا مولوداً غريباً من بيئته وأنشأناه نشأة شرقية في وسط شرق وأخذناه بسماع الموسيقى الشرقية منذ الطفولة حتى يتكون ذوقه وتستقيم طابعه لكان شرق الذوق والأحاساس . والعكس مستقيم صحيح .

وقد وضح من هذا ان الفطرة لينة مرنة تصور على حسب الظروف المحيطة بها ولا تأتي التطور والانتقال وأن الذوق لا يعمد أبداً ، فلو أننا أحطنا يافعاً أو شاباً بالظروف التي تؤثر في ذوقه لما أبى اللسان والتطور تأثراً بوحى البيئة وهدى الظروف . وعلى ذلك يصح القول بأن الحجاز القائم بين الأذواق من شرقية وغربية حجاز دقيق شفاف يأذن للمؤثرات الخارجية بالنفاذ والتغلغل وإنما يأتي الجرد على عمد ، ويقوم التعصب طوارعية للمؤثرات خارجية تعمل على ذلك وتمزجه استجابة لعوامل بعيدة كل البعد عن أصل الذوق وطبيعته الحقيقية .

ولسنا اليوم في مقام تمييز هذه العوامل أو نقدها ، إنما نريد أن نصف الواقع حسب وتدع ما هذا ذلك لعلماء الاجتماع فهم شأنهم : إن شاموا امتدحوا تعصب المرء لنشأته ورأوا في ذلك مظهر القومية وأساس الجماعة وإن شاموا ذهبوا الى غير ذلك فقررروا أن الحيز في اقتباس المحسنات واستعارة المكمالات . ومهما يكن من

الفطرة أصل غالب في النفوس والأذواق بل في الأديان كذلك في الحديث الشريف .. كل مولود يولد على الفطرة فأبواه يهودانه أو ينصرانه .. وقد فسر أهل الحديث الفطرة في هذا المقام بأنها التوحيد . ذلك أنه يتفق وبساطة العقل ثم أنه مرد العقائد ومتبناها في غير الإسلام . ولسنا نذهب الى أبعد من ذلك في الكلام عن العقائد إذ كانت هذه الكلمة معقودة على الفن لا على الدين وإنما حذر الاستشهاد بكلام الرسول ، عليه السلام في الفطرة لارتباطه بما قصد اليه من الكلام عنها في هذه المقالة .

جرى العرف عند الكلام عن الموسيقى على نعتها بأنها شرقية أو غربية ، وهذا التعت قائم على أساس صحيح من الواقع ذلك أننا نرى ونسمع فعلاً اختلاف نوعي الموسيقى وتباينها : إما تبايناً تاماً بحيث لا يخطئ الذوق العادي تمييزه ، وإما تبايناً دقيقاً لا يفيطن اليه الا الراصون في العلم . وقد يخطئ بعض الناس الحكم فيحسب أن الموسيقى الغربية لم تتلق الا للتربين وأن الموسيقى الشرقية هي كذلك لاتصلح الا للشرقيين ولكنها نرى في هذا الحكم مجالا للطعن والتعقيب ، ذلك أن الغربي ما أحب موسيقاه

شيء. فإنه لكل طريقة أنصارا وأشياء وعوامل تفرق بها وتحفز إليها.

ولست أذهب مذهب الغلاة والمفرقين في التقليد أو المتدينين في التطور والمبالقين في الانسلاخ عن ماضيهم وحاضرهم فأقول إني قد أصبحت أعاف الموسيقى الشرقة وأفر منها ولا أجد فيها روح النفس وأشباع الذوق. كلا . فلس، من هذا القليل ولا أحسب أنني سأكون منه في يوم من الأيام . إنما قصارى أمرى ومبلغه تقبل الحسن حيثما وجد ، واستأسفة الفن أثق كان .

وكان بينى وبين خاصة بينى وأهل الأديين خلاف على الموسيقى الغربية، وأسف على ما أنفق في سبيلها من مال وما أحبه عليها من وقت وجهه . ولم يكن من اليسر على تلقينهم المبادئ التي لفتتها من ظروف الخاصة وشرقي الخارجية، فكنت أقبل منهم اللوم وأتعمل العتب صابرا . وظل الأمر على هذا، لا أئن لهم فأتأزل عن هراى ، ولا يقولون على فحسن لبهم الموسيقى الغربية إلى أن رزقنا الله، وهو الرازق ذو القوة المتين ، حكما يفصل بيننا فلا ترد حكومته ولا ينقض قضائوه — أقول ظل الأمر على هذا النحو من خلاف على الذوق الموسيقى إلى أن من الله علينا بطفل وأخذ يترعرع وينمو ذوقه، فدأبت على إدارة الفونوغراف باسطوانات غربية على مسمعه ، وأن الطرف الآخر ينحو مثل هذا النحو فيدير على مسمع الطفل اسطوانات شرقية ، وقد كانت النتيجة قبول الطفل لكل مايسمعه وتلذذه بنوعى الموسيقى على السواء

وكم من مرة شعر الجدال بين الفريقين حول أى النوعين من الموسيقى يؤثره الطفل ويصوب اليه فكذا نخرج الى الفونوغراف ونديره بالاسطوانات المختلفة ونزقب أثرها فيه فكنا نراه معتدلا يطرب لها جميعا ويسر لسماعها كلها .

كانت نشأتى شرقية محضة ومصرية صميمية وحسبك بناشئ في قلب الريف المصرى تمكنا من الذوق القومى وتعصبا له ، وحدث حين تقلبت بين الطروف وأخذت أضرب في مسالك الارض وأسعى في مناكبها طلبا للحياة أن خالطت بعض مخضرمى الذوق ودلفت معهم إلى مواطن الفن الغربى، فكنت بادية ذى بدء أفر من الموسيقى الغربية وأنهم لها وأكد لا أستسيها، وظن الى ذلك صديق لى فطلب إلى أن أحمد للموسيقى الغربية وأن أفتح أذنى لها وأعودها عليها، ضاربا صفحا عن العصية العمياء أخذا من كل شيء أحسنه ومن كل فن أليه .

وكان فيما أخذني به ذلك الصديق مشقة لا تحصى، إذ ليس الغرض سماع الموسيقى الغربية لحسب، بل لا بد من استساغتها وتذوقها وإلا كان الأمر عبثا لا ينفع ومجاهدة للذوق من غير مائل . وكان مما وسوس به الى ذلك الصديق أن الرجل المثقف لا يجهل به الجود ولا تقبل منه العصية الذميمة ولا سببا فيها يتعلق بالفن وخاصة الموسيقى . وقد أخلصت لهذه الصيحة فكنت أغشى دور السينما ومسارح الفن والأندية التي تستخدم الموسيقى الغربية وزدت على هذا فاكثيت بعض الاسطوانات الموسيقية لأعلام الفن الغربى .

وأشهد لقد كان سماعى هذه الألحان في أول الأمر تكلفا وتقليدا، ولكن ما تقدم في الزمن حتى أخذت أنذوقها وأفسح لها في صدرى مكانا الى جانب الموسيقى العربية ، بل لقد أسرفت في السلوك فأثرت الموسيقى الغربية بكل الميزات المتواضعة التي وقفتها على شرارة

ولئن كانت مريات الذوق في الأجيال الماضية تكاد تكون محصورة في البيّة والعشرة فإنها اليوم أوسع نطاقاً وأكثر عدة من قبل ، فقد جاء الراديو عاملاً ذا شأن عظيم وخطر جسيم في تربية الذوق الفني وليس يبعد أن يكون لهذا الاختراع العجيب أثر باهر في تقريب الأذواق وإضماغ الفوارق الموضعية وليس هذا بمستذكر على الراديو بعد أن أصبح يسمع الفلاح المصري في قلب الريف المصري موسيقى القاهرة وأغانيها بل موسيقى أوروبا وأمريكا وأغانيهما وإذا كان الذوق المصري يفر اليوم من سماع الفن الغربي فإنه سيتنوّقه على مضى الزمن وكر الأعرام . ومن يدري فقد تفجأ الموسيقى الشرقية لجمهور الغرب في قلب أوروبا وأمريكا بما لم يكن يتوقّه ولا يدور في حسابه فيقبل عليها ويغف لسماحها وتذوقها .

وهكذا تكون مجرّة الراديو قد قضت على الفوارق المكانية وجمعت الذوق الفني للشرقيين والغربيين في صعيد واحد ١٤

ولما تقدمت السن بالطفل قليلاً وأصبح يستطيع التعبير عن هواه حفظ أسماء الموسيقيين وصار يحدد النوع الذي يريد سماعه ثم اتسعت دائرة معارفه وكثر اختلاطه بآله وأقاربه وهم مصريون صميمون لا يؤمنون إلا بالموسيقى الشرقية ولا يطربون إلا لها فأخذت تستقر في سمعه الموسيقى الشرقية وأخذ يستكثر من أسماء الممثلين والموسيقين المصريين وشغلت أناة عنه بعمل فاستقل بذوقه الفريق الآخر وأخذ يدب في أذنه بالأسماء المختلفة من أم كلثوم وعبد الوهاب واضراهما من مشاهير الممثلين والموسيقين حتى نسي اسم يتهوفن وفاجنر. وأشهد لقد كان الطفل وهو ابن ثلاثة أعوام يحيد النطق بهذين الاسمين ويميز اسطواناتهما عن غيرها من الاسطوانات ولكنه اليوم وهو في السادسة لا يذكّر شيئاً من ذلك وإن ذكرّه وألف عليه في التذكير وإنما ضربت المثل بنفسى أولاً وبابني ثانياً لأقرر عن تجربة أن تربية الذوق غاضمة للثورات التي تحيط بالمرء وتصور فطرته على الصورة التي تشتتها .

الموسيقى

تطلب في السودان من حضرات

الخرطوم : الخواجة نيقولا ديمتري كافايندس صاحب مكتبة البازار السوداني

• : الخواجة زكي جرجس بطليموس

واد مدني : كمال ميخائيل غالي افندي

ام درمان : عطا الله جبره افندي

اعلام الموسيقى

شوقي الموسيقى

من إعجاز شوقي أنه
كان رقيق الحس ،
وكان يوزع حواسه
المهبة على مناحي
الموضوع الذي يعالجه ،
فاذا ما اجتمعت حواسه
تمكن عقله الحبيب
أن يصرف في مظاهر
موضوعه وصفاته ، وأن
يفرقها في شره في إقناع
يخشى القاري ، ويستبعد
التعانه وانتباهه

ومن إعجازه أن
كان قوة في التصوير
الواضح ، والأدراك
الوضاء ، وقوة في
الشعور الحساس بنظمة
الجمال وروحه وجلاله ،
وقوة ملهمة تصل ما بين

سند العظمة وضياء الماطظة والفكر ، وقوة في الحكم
الصادق بين الرشد والزناة والاعتدال وبين التهور



ما يعطر الكاتب أن
يصور ناحية من نواحي
« شوقي » ، سقى الله
حزبه ، إلا تماجم في
الأمر وتردد فيه ، ذلك
بأنه كان شاعراً ملهماً ،
ينقاد له الشعر وتذل
القوافي ، في لطف النسيم
ووضاء النور ، وصفاء
الخير .

من الناس من
يقرأون الشاعر ولا
يعرفون ما هو ، أو
يسجرون على الأقل ، عن
التعبير عن معناه . ولئن
أطلق أهل العلم والأدب
على الشعراء تعاريف آية
في البلاغة وصديق
الوصف لقد نجد شوقي

يشأ هذه التعاريف جميعاً ، فلا تكاد تبلغ حقيقة ما
وجهه الله من المعبرية والتبوغ

والاندفاع والأفراط ، وغوة في غزارة المادة والقافية ،
وأذناً تلبو عن السلف ولا تصيخ إلا للتجويد
هذه الصفات المعجزة — وهي بعض صفات شوق
أساس حيرة الكتاب الذين يرضون لتصوير هذا الشاعر
الموهوب

وشوق ، فوق هذا ، موسيقى فياض المشاعر ، دقيق
الحس ، ينظم ما يقوى روابط المجتمع ، ويهذب مشاعر
الناس ، ويعني أذهانهم ، ويحث السرور إلى أنفسهم
وليس من قدر « الموسيقى » أن تحصى مناقب
« شوق » في هذه المعالجة ، وإنما تقدم بها إلى القصيدة
الحالدة التي صاغها أمير البيان ، أحسن الله جزاءه ، في تحية
مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد بالقاهرة في سنة ١٩٣٢ ،
وكانت آخر ما نظم شوق في الموسيقى ودقة وصفها
ونحسب أن « الموسيقى » إذ تقدم إلى قرائها
الأكرمين بنشر هذه الخريدة العسما ، إنما تترجم عن
مشاعرهم وتعبير عن إحساسهم نحو ذلك الشاعر الحالدة
الذي كان جمال الأيام ، وأمير الكلام ، وجوهرة القصص ،
وباقوة العربية . رضى الله عنه وأجله له الثواب والرضوان

نزل المناهل والربا آزار
يخطفو زبيح ركابك الثوار
يخالف في وثى الرياض وطيبها
وتزفقه الرزوات والانهار
سمخ البستان بكل ما زان الرقى
فالوشى يوهب والحنى يمار
مسلأ الحمايل من تهاوير كا
ملا الزايف بالدهى الحفار

في كل دوح دمية ومنقصة
وبكل روض حورة وإطار
حدجته بالبحر الخائيل مثلنا
حدجته بفتحها العروس الدار
ليست له الآمال بهجة شمشيا
وترتبت للقايو الأسفار
حيته بالنم المتواجد في الضحا
وترتنت بلثاير الأوتار
والما يظفر جندولا ويفيض من
عني ويخطف في القنا ويحار
جر الأزار فكل روض حاميل
ميسكا وكل خميلة ميفار
في كل ظل موه مثرثم
وزراء كل فزاره مزمار
وعلى ذوايبة كل غصن قينة
الصنج خلف بتاياها والطار
والثيل في الوادي تجاشى مشى
في ركب الرواء والاحبار

سحبوا الطقوس ورتلوا إنجيلهم
فتألق الصلوات والاذكار
نزلاء بصر حلتهم بفواها
وسخوكم الأسماع والابصار
ضيقاً على التاج الكريم وطلاننا
هتف الزيل يد وغنى الجار
تاج كقرص الشمس مل، إطاره
عنى ومجد تالذ ومفار

وَكُنْ كُنَّا مَسْجُوتِهِ مِنَ الشَّنَا

وَمِنَ التَّكْبُرِ بِالشَّمْسِ قَهَارُ

نَحْنُ الْكَرَامُ إِذَا مَشَى فِي أَرْضِنَا

صَفِيفٌ وَنَحْنُ بِأَرْضِنَا أَحْرَارُ

يَمْرُؤُ قَرَى الْقَنْ الْجِلْدِ وَمَهْدُهُ

تُنْفِيكُ عَنْ ذَلِكَ الْأَثَارُ

غُمِرَتْ بِمَوْسِقَى الْجَلَالِ يَدَلَّمَا

وَتَهَجَّرَتْ عَنْ مَائِهِ الْأَشْجَارُ

وَأَيُّ كَاثِبِيَةِ النَّيْمِ وَأَيْكَةُ

مَا لِلْبَلْبَلِ دُونَهَا أَوْكَارُ

مِنْ عَهْدِ إِسْمَاعِيلَ لَمْ تَخْلُ الرُّبَا

مِنْهُمْ وَلَمْ تَسْتَغْفِلِ الْأَشْجَارُ

مِثْلًا يُبْحِ أَفْهَ حَلَّ جَلَالُهُ

لِيَبَادَهُ وَتُسَخَّرَ الْأَقْدَارُ

فِي كُلِّ جِيلٍ عِبْقَرِي نَابِغُ

غَرَّدَ الْكَلْبَاءُ مُفْتَنٌ سَعَارُ

فَقَمَى عَلَى الشُّؤْلِكَ الْحَيَاةَ وَكَمْ دَعَا

لِلشَّيْرِ فِي الْوَرْدِ الرُّقَاقَ قَسَارُوا

أَمَّا الْفِيَاهُ قَلْدَةُ الْأَمْرِ التَّحِي

طَانُوا عَلَيَّهَا فِي الْخَيَافِ وَدَارُوا

بِأَطْلَامِ أَرْتَاخُوهَا إِلَيْهِ وَطَلَمَا

حُبِسُوا عَلَى النَّعْمِ الشَّجِي وَتَارُوا

وَتَرُّ تَعْلَقُ فِي النَّعِيمِ بِأَدَمِ

غَنَى عَلَيْهِ بَوُّهُ وَالْأَصَارُ

النَّعْمُ وَالشُّرُ الْبُيْنِ وَرَمَاهُ

وَالشَّجْوُ وَالزُّقَرَاتُ وَالشُّدَارُ

وَعَلَى تَنْقُ الثَّنَمِ فِي وَجْدَانِهَا

خَلَّتِ الْعَيْشُ وَتَمَزَّتِ الْإِبْنَارُ

أَلْحَانُ كُلِّ جَمَاعَةٍ وَغَيَاوُهُمْ

لَهُ وَنَجْوَى بَيْنَهُمْ وَسُجُورُ

نَتَمُّ الطَّيْمَةِ فِي أَغَانِيهِمْ وَمَا

تُطْلِي الرِّيَاضُ وَتُلْقِيهِ الْأَزْهَارُ

لَا تَعْتَقُ الْأَذَانُ إِلَّا تَعَفُّ

كَانَتْ عَلَيْهَا فِي الْمُهْوَ نُذَارُ

فِرْعَوْنُ فِي الْوَادِي وَصَاحِبُ بَوَيْهِ

وَقَيْتَانُهُ وَالنَّائِي وَالْقِيَارُ

وَتَرْنَمَاتُ الشَّعْبِ حَوْلَ رِكَابِهِ

وَطَلَّاسِ الْكَهْنُوتِ وَالْأَسْرَارُ

لَوْ عَادَ ذَلِكَ كُلُّهُ لَقِيَ الْهَوَى

حَقَّ كُنْزُ لَمْ تَقْطُرْهُ الْأَعْصَارُ

عَابِدِينَ رُكْنُكَ مَوْجِلٌ وَمَنْشَابُهُ

لَا زَالَ يُسْتَدْرَى بِهِ وَيُزَارُ

تَبَيَّنَتْ أَوَاسِي الْعَرْشِ فِي حِزَابِهِ

وَأَوْتَتْ إِلَيْهِ أُمَّةٌ وَدِيَارُ

وَعَلَى مَطَالِعِهِ وَفِي هَالَاتِهِ

بَرَّغَتْ شُمُوسُ الْعَرْزِ وَالْأَقْفَارُ

لِيَعْلَمَ مِنْهُ وَلِلْعَافَةِ حَافِطُ

يُؤْوِي إِلَيْهِ وَلِلْفَنُونِ جِدَارُ

أَنْزَلَتْ فِي سَاحَاتِهِ شِعْرِي كَا

تَزَلَّتْ وَتَلَجَّ الْكَبَيْتَةُ الْأَشْمَارُ

وَحَوَادِثُ تَجْرِي لِإِيَّانِهَا غَدَاً
وَلِكُلِّ جَارٍ غَايَةٌ وَتَقَرُّرُ

فِي مَهْدِ الْوَادِي وَدَارِ غِنَايَا
فَرَحٌ تَسِيرُ غَدَاً فِي الْأَخْبَارِ
بَعَثَ لَهُ الدُّنْيَا كَرَامَتَ طَبِيعِهَا
مَنْ كُلُّ أَيْلَةٍ بَابِلُ وَهَزَارُ
وَحَوَى التَّوَابِعَ فِي حَوْلِ نَوَالِهِ
مَلِكُ عَلَى حُرْمِ الْقُنُونِ يَخَارُ
جَلَبَ السَّوَابِقَ كُلَّهَا فَكَسَابَتْ
حَتَّى كَانَ الْمَهْدُ الْمُضَارُ
إِحْسَانُ مَجْبُولٍ عَلَى الْأَحْسَانِ لَا
تُخْفَى صَنَاعَتُهُ وَلَا الْإِنَارُ
يَا صَاحِبَ الثَّاجِينَ عِشْتَ وَلَا يُولُ
يَجْرِي يَمُنْ أُمُورُكَ الْمَقْدَارُ
أَنْتَ الرَّئِيسُ عَلَى كَرَمِ يَسَاطِرِهِ
تُسْتَوْضَحُ الْآرَاءُ وَالْإِنْفَارُ

وَنَظُمْتُ فِيهِ وَفِي وَصَايَةِ إِلِهِ
مَا لَمْ تَزَلْ تَجْرِي بِهِ الْأَسْفَارُ
وَرَحَابُكَ الرِّيَّاتُ إِلَّا أَنَّهَا
أَرْضُ النَّدَى وَسَمَاوُهُ الْمُنَارُ
إِفْرِيقِيَا فِي ظِلِّكَ اجْتَمَعَتْ عَلَى
صَفْحِي فَلَا تَزَلْتُ بِهَا الْاِكْبَادُ
فِي الْمَهْرَجَانِ الْبَقَرَى تَسَايَرَتْ
أَعْلَامُهَا وَتَلَاوَعَتْ الْأَنْوَارُ
لَمَّا دَعَا دَاعِيَ الْمُزْمُ إِلَى الْقِيَرَى
شَدَّتْ صَخَائِرُ رَحْلِهَا وَقَارُ
سَفَرُ إِلَى الْوَادِي السَّعِيدِ وَمَلِكِيهِ
حَدَّثَتْ عَلَيْهِ وَفُودَهَا الْأَمْصَارُ
رَفَعُوا شِرَاعَ الْبَحْرِ يَسْتَبِقُونَهُ
وَلَوْ أَنَّهُمْ مَلَكُوا الْجَنَاحَ لَطَارُوا
أُمٌّ مِنَ الْإِسْلَامِ يَجْمَعُ بَيْنَنَا
مَاضٍ وَأَحْدَاثُ خُلُوقٍ كِبَارُ
وَحَضَارَةُ الْفُصْحَى وَرُوحُ بَيَانِهَا
وَقُرَيْشُ الْعَالُونَ وَالْأَهْزَارُ

من ادارة المجلة

إجابة لرغبة الكثير من كرام القراء الكرام تعلن إدارة المجلة استعدادها

لأرسال الاعداد السابقة من مجلة الموسيقى

نظير مبلغ ٢٢ ملياً خالصة أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول أكتوبر القادم

جو فسیہ

بحث في المقامات

۱. فاصلہ طینی و تون .

٢ العقد الأول ذو الأربع كرد على العشران.

٣ المقعد الثاني ذو الأربع كرد على الدوكاه يتحول إلى حجاز لإيجاد حساس للحن وهذا الحساس لازم في جميع سير اللحن أى أنه أصل في تكوينه. ولما كان الكرد ليس من الاجناس الاثنى عشر القياسية اثنى استعملها العرب قديماً في تكوين الحانهم، يجعل بعضهم هذا اللحن من فضيلة البوسليك وذلك ليعطيه صبغة الانحان العربية القديمة - وما هو بمرئي ولا قديم - ويكون تكوينه في هذه الحالة كما يأتي :

١- العقد الأول ذو الأربع بوسليك على اليكاه .

٢ - العقد الثاني ذو الحسب بوسلك على الراسل اسبببب

فيه الجهاركاه بالحجاز كحساس للحن .

منى يستعمل ذو القميس في تكويده البلاطه :

أما وقد أدخلت لأول مرة ذو الخنس في تكوين
الآلحان التي يتاولها البحث في المقامات أرى من واجبي أن
أذكر متى يستعمل ذو الخنس بدلا من ذي الأربع .

موازنة بين الحنى سلطانى يكاه وفرحنا

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالفتش الموسع. وزارة المعارف

عطائی

آثرنا اليوم أن نتناول بالبحث لحناً من الألحان غير الشائعة في مصر حتى نفعس بذلك جلالاً للوفيين والماضين خصوصاً أن لحن ملى يكاه «سلطاني يكاه» من الألحان التي لا تدخلها الأرباع الشرقية فيسهل بذلك عزفها على جميع الآلات الشرقية والغربية .

الأصل في الحن سلطانى يكاه أن يتكون من مرتبة واحدة وصاحبها كما يأتى :

بکاه. عشیران. قرار عجم. راست. دوکاه. کرد. حجاز. نوی

وإضافة: ١ ١/٢ ١ ١ ١ ١/٢ ٦'٤ ١/٢ بالبناء الكامل (تقريب)

وهذا اللحن مستحدث من وضع الأتراك وهو في الحقيقة من فصيلة الكرد ويتكون بالجمع الثانی المنفصل «راجع العدد الأول من هذه المجلة» كما يأتي :

الاستقرار على النوى باعتباره صياحاً .

نروين الأمن :



طابع الموه :



معاودة صول الصغرى الانجليزية :

يعادله صول الصغرى الانجليزية

وهذا اللحن هو في الحقيقة لحن التهاوند الحديث بعينه مصوراً على اليكاه وهو أقرب إليه بل ومطابق له عن لحن فرحفا .

فرحفا :

هو من الألحان الثلاثة المعروفة في مصر ، يشابه كثيراً لحن سلطاني يكاه حتى يلتبس على بعضهم التفريق بينه وبين لحن التهاوند المصور على اليكاه الذي هو لحن ملي يكاه . والفرق بين اللحنين أن لحن فرحفا يتكون من مرتبتين وله حساس واحد في أعلاه ودونه وهما جواب الحجاز أو قرار الحجاز وتنتهي بالمجازة في المرتبة الأولى في مكانها ونفاته كما أتى :—

يكاه . عشرين . قرار عجم . راست . دو كاه . كرد جهازه . نوى . حسيني . عجم . كردان . محير . زوال « سنبلة » . ماهوران (جواب جهازه) . رمل نوى .

ولا تستبدل فيه من النفات الأصلية إلا العراق بالعجم والسيكاه بالكرد . أما استبدال الماهوران وقرار المجازة بجواب الحجاز وقرار الحجاز فهو عارض للحصول على

أقدم طريقة لتكوين الألحان ذات المرتبة الكاملة فأكثر . كانت طريقة الجوع التامة الثلاثة . أو جوع تلون ، التي شرحتها في العدد الأول من هذه المجلة . وهي تقتصر على تكرار ذى الأربع مع بعد الانفصال . وكما ذكرنا في العدد السابق كان القاراني يطلق اسم « الجماعه التامة المنفصلة غير المختيرة » على الديوان الذي يشمل مرتبتين ، لأنه يتكون بالجمع التام المنفصل من ذى أربع واحد لا يتغير . ولكن نظراً لأن بعد الانفصال لا يكون غالباً أقل من بعد طنبى ، فقد عبر العرب عن الابداد التي تقل عن ذلك « بالفضلة » ، وإذا تراكت هذه الفضلة حتى نهاية المرتبة الثانية سميت « فضل العودة على بقتين » . والفضلة إذن هي بعد أقل من العطين يبقى في نهاية المرتبة بعد تكرار ذى الأربع . ولهذا قد فضل العرب إضافتها الى ذى الأربع الأخير فأصبح ذى الخمس . وعلى ذلك فذى الخمس لا يمكن أن يوجد في المقعد الأول من أى لحن كما أنه لا يجب أن يسبقه بعد انفصال . راجع ما ورد في الشرفية وسواها فانك تجد أن جميع الأجناس ذات الخمس تنبئ بـ « ح » ، وهي نهاية الأجناس ذات الأربع .

ولتعد الآن للبحث في لحن سلطاني يكاه .

نصف الموه :

تقوم على اظهار جنس الحجاز المتحول عن كرد على الدوكاه

الاجراء :

الدخول من النوى حتماً ولا يشترط أن يكون مظهراً وقد يلج بعضهم بقرار اللحن قبل الدخول بدلا من السكوت . ويشترط لمس الحساس قبل الاستقرار . والأصل في الاستقرار أن يكون على اليكاه ويجوز

معاذله صول السلطانة الوفرنجية :
يمادله صول الصغير الطيبي

الموازنة بين سلطاني يكاه وفرحزرا

فرحزرا	سلطاني يكاه
يتكون من مرتبتين	يتكون من مرتبة واحدة
لا يلتزم وجود الحساس إلا عند الاستقرار	يلتزم وجود الحساس دائماً
الدخول من الجهاركاه أو العجم	الدخول من النوى
الشخصية في إظهار الجهاركاه والعجم	الشخصية في إظهار الحجاز
يمادله الديوان الصغير الطيبي	على الدوكاه
أقرب إلى لحن البوليك	يمادله الديوان الصغير الانسجامي
المصور على اليكاه	هو لحن التهاوند مصوراً على اليكاه

مزمعة

تشكر لجنة الموسيقى افساحها صدرها لمثل هذه الأبحاث الفنية فقد نشرت في هذا العدد قسم النوتة ، بشرى وسامعى من لحن سلطاني يكاه أوثر اختيارها لمؤلفين مختلفين - في يتحقق المطلاع عليها صحة ما ذكر في بحثنا أعفا عن هذا الملحن . كما نشر أيضاً بشرى من لحن فرحزرا لتسى المقارنة بين العنيتين .

حساس الجاعة التامة المنفصلة غير المتغيرة ولا يلتزم بعضهم وجود هذا الحساس فيكتفى بأن ينص في الأجراء على وجوب لمس الحجاز أو قرارها عند الاستقرار وخلاصة هذا القول أن الحجاز ليست داخلية في تكوين اللحن بل ترد عارضة عند الاستقرار في الغالب بخلاف ورودها في لحن سلطاني يكاه فانها أساسية في تكوينه .

وعلى ذلك فهذا لا يعتبر تصوراً للتهاوند على اليكاه لانه مطابق للديوان الافرنجي الصغير الطيبي وأما لحن التهاوند فيطابق الديوان الصغير الانسجامي والفرق بينها في التزام وجود الحساس صعوداً وهبوطاً .

وعلى ذلك أكون قد نهت إلى أن أغلب الأغانى والمزروعات التى يضعها المصريون المعاصرون من لحن التهاوند المصور على اليكاه أو النوى ويطلقون عليها اسم لحن فرحزرا هى في الحقيقة من لحن سلطاني يكاه .

تسمية لحن فرحزرا :

تقوم على إظهار الجهاركاه على الجهاركاه ، والعجم على العجم .

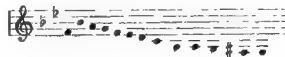
الأجراء :

الدخول من العقد الثالث بالجهاركاه أو العجم في الغالب ولا يشترط أن يكون الدخول محتماً بالنوى كما في لحن سلطاني يكاه

نبرته النوتة :



طابع النوتة :



بحوث علمية

سماع الموسيقى والتأثير بها

مادام غير ملوث النفس ذا قلب إنساني يشعر ، وقوته هذه جليلة الخطر عظيمة الأثر لأن المقرر الذي لاشك فيه أن موسيقى فاجنر من أصعب الموسيقىات ، تقبلها الجماهير في شيء من العناء ، ولا تستيقظ عامة الشعب .

وفي الحق إن الطبيعة أسبغت على جميع الناس ، إلا قليلا ، هبة التمتع بالموسيقى . والشواهد قائمة في جميع العصور قديمها وحديثها . فالشعوب على تباين مدنياتها وتفاوت حظها من الموسيقى تنضج لسلطان الألحان ، يستوى في ذلك الإنسان الفطري والمدنى . فقبائل الفيدا في جزيرة سيلان ، الذين لا يعرفون أية آلة موسيقية ، شديدو التأثر بالألحان . تطيش بهم وتخترجهم عن أطوارهم الطبيعية كلما أنصتوا لها أو سمعوها . يتابعونها بالرقص ويدأبون بها مرضام . وسكان الممالك الرفيعة التي بلغت أقصى مراتب المدنية اتخذوا الموسيقى في كثير من مستشفياتها غرضا متمما للعلاج والبرء في بعض الحالات كما اتخذوها سبيلا لقميلة يتأبى بها المرضى تخفيفا لأوجاعهم وتأثر الإنسان بالموسيقى شديد لا يماذله نأثره بأن فرع آخر من فروع الفنون الجميلة . ولقد يهصر أبلغ البيان وأنضج الشعر عن أن يدانى الموسيقى في التعبير عن الشعور وإظهار العاطفة ، ذلك لأن الموسيقى شعلة من النور كاشنة في الأنفس إن قدحتها أورت وأقضت القلوب ضياء . وثئن كان توافر البقرة الفنية نادرا لقد

للناس جميعا آذان ، ولهم أسماع ، متماثلة في مظهرها ، متشابهة في تركيبها الداخلى والخارجى ، واحدة في وظيفتها الفسيولوجية . فهم في الأحوال الطبيعية سوله في سماعهم للأصوات . فعلام إذن اختلافهم في التأثر بها ، وفيهم تفاوتهم في درجة فهمهم إياها 11

يشبهه على كثير من الناس وجوه الرأى فيعتقدون أن فهم الموسيقى يتحتم فيه معرفة أصولها والوقوف على نظرياتها وقواعدها للتمكن من متابعة أية قطعة والاستمتاع بها . وهذا إذا صح كان فهم الموسيقى والاستمتاع بها احتكارا لفئة من الناس بغيرها .

ومن الناس من يأسف لعدم قدرته على تفهم الموسيقى لأنه لم يتعلمها في صغره . وأسف هؤلاء أساسه الظن وسوء التقدير . لانا وإن كنا لا نستطيع أن نهمل أهمية تعلم الموسيقى وأثره في إدراك معانيها إلا أنه يجب أن نقرر أن الخطأ في الموسيقى خطأ في المنطق ، يدركه كل صحيح الفكر سليم الوجدان . وأن الموسيقى توضع عادة ليكون في مقدور كل إنسان الاستمتاع بها . والذين يعجزون غناء التوبة الموسيقية أو عزفها بالآلات يتمتعون بسماحها من آخرين يعرفونها لهم .

يقول ويشارد فاجنر : يستوى لدى جمهور المستمعين

يكون من حظ الناس أن كل فرد منهم يستطيع أن يهذب ويربّ قنيا .

ولقد استلكت الأهم الراقية تأثر الجماهير بالموسيقى فلم تقصرها على أن تكون أداة طو وطرب بل استخدمتها في خدمة الدولة . وجعلتها أداة ثقافة للشعب ، تبعته على حب الطيب وكرهية الخبيث ، وتهذب ذوقه وتصفي نفسه وتغليه دمك الطبع قويا . فما من شيء ينفلخ في أعماق النفس ويبلغ قراراتها - كما يقول أعلامون - كالإيقاع والنغم ، ولهذا تصلح الموسيقى الجيدة سامعها وتثقي بقدر ما تفهده الموسيقى الرديئة .

وهذا ماددا بجميع الدول الراقية إلى جعل الموسيقى جزء من الثقافة العامة للشعب ، والعناية بها عناية خاصة .

« من هو ذو الاستعداد الموسيقي ؟ سؤال يتردد في أفواه كثير من الناس وعلى الأخص من لهم اتصال قل أو كثر بالموسيقى ، يلتمسون له جوابا يسكنون إليه ويؤمنون به . وإلى لأحدث حضرات القراء في ذلك حديثنا أرجو أن أبلغ به الجواب المنشود :

يتوهم الكثير أن ذا الاستعداد الموسيقي هو كل من يكون في مقدوره ترديد الألحان بعد سماعها لأول مرة ، وهو وهم لا ظل له من الحقيقة . فإن ذلك إن دل على شيء ، فأما يدل على ذاكرة قوية . تساعد ، ولا ريب ، على استيعاب الموسيقى والاستمتاع بها . ولا يستوي ذلك ومن يكون في مقدوره الشعور بالميزان والإيقاع ، أي يكون في استطاعته «تأدية الجمل الموسيقية» .

كذلك ليست خاصة تمييز النغبات الموسيقية بعضها من بعض ، ومعرفة أنواع المقامات المختلفة . دليلا على موسيقية الشخص . فإن لحاسة السمع وظيفتين ، ولو أنهما

متصلتان بعضهما ببعض إلا أنهما مستقلتان الواحدة عن الأخرى ، الأولى تقوم بعملية الالتقاط وبمجرد سماع الأصوات وهذه وظيفة الأذن وما يتصل بها من أجزاء دقيقة . والثانية وظيفة تمييز الأصوات من جهة نوعها وما تحدثه من الأحاسيس بالشعور ، وهذه الوظيفة مركزها في الجبهة اليسرى من المخ ، وهذه الأخيرة هي التي يتوقف عليها مقدار موسيقية الشخص . فإذا تصادف أن أحدا من الناس أصيب بمرض أو حادث نشأ عنه شل هذا المركز عن العمل فإن النتيجة تكون أنه يسمع الأصوات لأن أذنه سليمة ولا يستطيع تمييزها لأن مركز التمييز معطل وإذا نتخلط عليه فلا يدرك أن كانت صوت آلة أم صوت إنسان أم حيوان ، ولا يفهم إن كانت حادة أم غليظة . ومثله في ذلك مثل أمي الألوان الذي يستطيع أن يراها يميزه ولا يميز بينها .

وحاسة السمع سريعة التأثر والمثل يؤلمها تكرار الصوت فتمل سماعه ، وهذا سر كراهية الإنسان للموسيقى التي تكون ألحانها على وتيرة واحدة ، بل إن الصوت إذا تكرر تعاده الأذن فلا يحسه الإنسان ، وحتى الأصوات المرتفعة التي تثير الجلبة والضوضاء تنعب الأذن فيتضاد الأحاسيس بها تدريجاً . وسكان المنازل التي تمر بها القاطرات الحديدية يعتادون صوته فلا تزعجهم حركتها .

والموسيقار الماهر يستغل جميع الظواهر الموسيقية في التعبير عن معاني موسيقاه والتأثير بها في النفس حتى هذه الظاهرة الأخيرة ، التي يظن الإنسان لأول وهلة أنها أبعد شيء عن الموسيقى ، استغلها الموسيقيون للتعبير بها عن وصف خاص مناسب . فقد استعمل بعضهم في إحدى مقطوعاته لحناً ظلت نغمة القرار فيه واحدة لمدة ثلاثين حقلاً مازورة ، أي ما يزيد على خمسة أو ستة أسطر موسيقية ، ذلك لأنه ينبغي

ولترك الإنسان زماله للموسيقى تقوده في ملكوتها دون
تضع، وسيرى الناس بعد ذلك أنهم ليسوا سواء في شعورهم
عند سماع القطعة الواحدة. وهذه هي معجزة الموسيقى التي
وإن تكلمت للجميع بلسان واحد، فإنها تتر لكل واحد من
سامعها سراً خاصاً.

وكما أن الناس يختلفون في شعورهم وإحساسهم عند
سماع القطعة الواحدة فإن شعور الفرد الواحد يختلف كذلك
عند سماعه القطعة الواحدة تبعاً لاختلاف الظروف التي
يسمعا فيها والحالة النفسية التي تلاعبه عند سماعه إياها.
والموسيقى تشاطر السامع كل عواطفه وتكون معه وفاق
حالاته النفسية سروراً وشجناً.

وفي ذلك يقول نيتشه «عشاق الموسيقى يتمتعون حتى
بالآلام».

فيها التعبير عن ظلام حالك لبحر عميق ساكن.

وعلى العكس من ذلك إذا تغيرت النبرات وتابعت
فأن السامع يقع تحت سلطانها وتملك عليه مشاعره،
ذلك أن الإنسان دون قصد منه، يجتهد في أن يجد علاقة
بين الصوت الأول والذي يليه وهكذا يتقل من صوت
إلى صوت، ومن معنى إلى معنى، بل هكذا يستطيع أن يبر
الموسيقار عن مختلف المواقف والمعاني.

وقد يتبادل الناس عند سماعهم القطع الموسيقية سبباً
الوصفية منها، ماذا يجب أن تترك فيه عند سماع هذه القطع؟
والجواب على ذلك، فكروا في لاشئ، بل يجب على
الإنسان عند سماعه الموسيقى أن يهبها كل شيء، يهبها نفسه
وشعوره وكل ما فيه من عاطفة سواء في ذلك السرور
والحزن والحنان والحزن والحنن والبؤس والسعادة والشقاء.

أعلنوا
عن مناجرتكم وبهاتمكم
وكل ما بهمكم رواجبه

الموسيقى

تضمنوا رواجبها وانتشارها في كل مكان وفي أرق الأوساط
بجميع بلاد القطر
أسرار الإعلان لها معتادة والاتقان عليها
مع إدارة اللجنة
بالعهد الملكي للموسيقى العربية

نماء الصوت للإنسان

وقد تكتسب صفات الصوت ويميزاته ولونه بطريق الوراثة ، حتى أن الانسان ليقين أحيانا أفراد أسرة ما بمجرد سماع أصواتهم ، وذلك برغم ما هو موجود حتما من اختلافات - ولو يسيرة جداً - بين صوت كل فرد منهم .

ولئن كان عدد ألوان الأصوات لا حصر له ، يتفاوت بقدر عدد الناس ، لقد حصرت الموسيقى كل هذه الأصوات وقسمتها ، بالنسبة لمناطق حديثها وألوانها ، إلى ثلاثة أنواع غليظ ، ومتوسط ، وحاد . وأطلقت على تلك الأنواع في صوت الرجال مسميات فنية غير التي أطلقها على مقابلها من أصوات النساء .

فالصوت الغليظ للرجال يسمى « باص » ، والمتوسط « باريتون » ، والحاد « تينور » .

وفي أصوات النساء يسمى الغليظ منها « ألد » ، والمتوسط « ميتسوسوران » ، والحاد « سوران » .

وإنا نوضح في البيان الآتي حدود هذه المناطق ومدى اشتراك بعضها مع بعض في الأصوات التي تشتمل عليها . وهذا البيان نتائج تجارب علمية فنية ، وإحصائيات كشفت عنها البحوث الخاصة بفن الغناء . وهي تدل على الأحوال الطبيعية المعتادة :

في دور الشَّباب

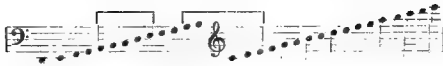
يستقبل المرء دور الشباب . وقد نضج صوته واكتمل نأؤه وظهر الاختلاف بيننا وخصاً بين النوعين ، الذكر والأنثى من ناحية الحدة الصوتية واللون . وحدٌ هذا الدور من البلوغ إلى أعمق الرابع .

على أنه ليس من الممتع أن يظل الصوت الإنساني بعد تمام البلوغ قابلاً للغناء . سيما في المحترفين الذين تستلزم مهمتهم استعمال أصواتهم استعمالاً متظلاً كالمحترفين صناعة الغناء . وأقصى درجة يبلغها نداء صوت هؤلاء من حيث القوة ومن حيث اتساع المنطقة الصوتية ، تكون في سن الثلاثين للأثني ، وتتفاوت بين السادسة والثلاثين والثامنة والثلاثين للذكور .

ولصوت كل فرد من الأفراد لون خاص يتميز به من سائر أصوات الناس ، لذلك يمكن أن يقال إن في العالم أصواتاً مختلفة بقدر عدد سكانه . وشدة تقارب أو تباين الغية بين الأصوات أشبه شيء بشدة تقارب أو تباين الكهف بين وجوه الناس .

منطقة الكلام
للرجال

منطقة الكلام
للنساء والأطفال



الصوت المنخفض للرجال « باس »

الصوت المتوسط للرجال « باريتون »

الصوت العالي للرجال « تينور »

الصوت المنخفض للنساء « كونترا ، الباط »

الصوت المتوسط للنساء « ميلاو ، سوبران »

الصوت المرتفع للنساء « سوبران »

ويضع من هذا
البيان أن منطقة الصوت
الإنساني للذكر أو الأنثى .
تشمل عادة ديوانين موسيقيين ،
أى مرتبتين ٢٠ أوكتاف .
كما يضع كذلك أن مناطق
أصوات النساء تعلو ، عادة ،
في مجموعها أصوات الرجال
بديوان .

ويشمل الصوت الإنساني
للرجال والنساء معا ، أربعة
دواوين . وهذه هي المنطقة
العامة التى تشمل عليها أصوات
فرقة غنائية يشترك فيها الرجال والنساء .

وهذا لا يمنع وجود استثناءات تظهر فى الأفراد فى كل
وقت ، فتتعدى منطقة الأصوات دائرة المألوف ، وتزيد
على ما يتبر متوسطا لمجموع الناس . فقد حصل أحيانا أن
نزل الصوت المنخفض للرجال إلى « فا » التى عدد ذبذباتها
٤٤ ذبذبة . كما بلغت حدة الصوت المرتفع للنساء « دو »
التى عدد ذبذباتها ١٠٥٦ ذبذبة .

وقد تمتد ، أحيانا ، مناطق أصوات الرجال أو النساء
إلى درجة عجيبة . فقد بلغت منطقة إحدى المغنيات ،
فى سن الثامنة والعشرين ، من « لا » إلى « دو » ،
أى ما يزيد على الثلاثة الدواوين ، مع احتفاظ صوتها
بقوته ولونه .

ظهر حديثا

الجزء الأول

من كتاب

دراسة القوانين

تأليف الاستاذ فهد

دكتور محمد أحمد عبد الحفيظ

مفتش الموسيقى بوزارة المعارف بالبحرين
ومراتب مدرسة المهدي

مُصطَفَى رَضِي بِأَنْتَ

رئيس المعهد الملكي
للموسيقى العربية



يطلب من إدارة المعهد بشايع الملكة نازلى بمصر

القصة الموسيقي



ولقد ذهب إلى النافذة يستروح ويتلى عن الجوع ،
ف رأى رجلا يوزع على البيوت إعلانات تذيع في الملا
أن « السيدة مالبران » ستغني الجهور تلك الليلة في
حفل عام .

فلما اطلع « بير » على ذلك النبأ صاح والاسى يقطع
أحشاه « ليت لي أن أتمكن من الذهاب إليها » وما ليت
أن أنتم فكره حتى صفق يديه وشمت عيناه بضيء الأمل
هنالك أسرع إلى الفصل وسرّح شعره الأصفر المجعد
ونظم صفائره الذهبية ، وتناول من صندوق صغير ورقة
قديمة ملوثة ، وتوجه إلى والدته الراقدة في عبتها ، وألقى
عليها نظرة سخرى أحمدت من لحيها الدموع ، وانسل من
البيت في سرعة وعجلة .

سألت السيدة خادمتها في رقة الفنان ، وأبهة العظيم
« من ذا تقول إنه يريد مقابلتي ؟ ألم تر أنني ارتديت
ثيابي وتأهبت لمشاركة الفرقة ؟ »
فقال الخادم في أدب واحتشام « ذلك ، ياسيدتي ،
غلام جميل ، في صفائره صفر ، يقول إنك إن سمحت له
بالمقابلة ، فإن ذلك لا يؤذيك ولا يكدرك ، على أن
مقابلته ، فوق ذلك ، لا تمورك عن عملك ولا تستغرق
أكثر من دقيقة واحدة . »

فجر العبقريّة

للكتاب عز العرب بن علي

في حجرة رقيقة الحال . في شارع متواضع من
شوارع لندن . جلس الصبي « بير » وهو ولد فرنسي
يقيم ، قضي والده نجبه في طفولة الصبي ، جلس يندبن
ويستقيم إلى جانب سرير والدته المريضة .

لم يكن في مخدع المريضة وولدها ما يتلئنان به من
قوت ، حتى الحبز كان معدوماً ، فقضى الغلام يومه طالوباً
لم يفتح فيه على طعام .

ولكن الغلام ظل يندبن إبقاء على سميتته ، واحتفاظاً
بباطفته الروحانية أن يصيبها الوهن والأعياء ، وما فاتته ،
في الوقت نفسه . أن يفكر في وحدته وسنجه ، فسخت
عيناه وقاضت دموعه . فلقد كان يعلم قيناً أن أحب شيء
يبيع والدته الضعيفة المتوجمة ، ويشرح صدرها ، برقالة
تنفيذها وتبيل حلقها ، وهو غاوى الوافض لا يملك درهما .
كانت الأنغنية التي ينغم بها من تأليفه ، لفظاً ولحناً
قد كان الغلام نجيحاً ذكياً .

غلب الفرح « نير » على نفسه ، فذهب واشترى
برتقالا . وتوسع قليلا في شراء بعض الحاجيات ، وحملها
جميعاً إلى تلك الواعة الخشبية ، وجلس إلى سريرها يقص
عليها ، في فيض عبراته ودموعه مصادفه من الحظ السعيد .

غاب الشفق ، وحلت النعثة ، وأدخل « نير » بهو
الفنرج واقعد فيه مكاناً رصياً . هنالك شعر أنه لم يتح
له في حياته أن شاهد مثل هذا المكان العظيم ، فهذه
الموسيقى . وتلك الجوع المتراسة من الناس . وآلاف
التريات المشوثة ، ووميض المساس ولألاؤه . وخفيف
الحرر ورفيفه ، كل أولئك بهر عقله ، وغلب له ،
وأزاح بصره

وأخيراً جاءت السيدة ، فاعتمد الصبي . وسخر بأصوته
في بهاء طلعتها وجمال وجهها ، وعكف عليها كأنها يكف
على مبيد . هل في قدرته أن يصدق أن هذه السيدة
الجليلة المتوجهة بالجوهر والخلى ، والتي ينيل إليه أنها
معبودة الناس جميعاً ، تنزل من سماها وتغني أغنيته
الصغيرة ؟ كان ذلك حلماً .

حبس الصبي أنفاسه يترقب . فادا الجوقة الموسيقية —
الجوقة كلها تعزف قطعة حزينة يمتشى الآتين في جميع
أنفاسها ، عرفها الغلام فكاد يطير به الفرح ، ثم تنفث
بها المغنية العظيمة ، فما أعجب ما غنت ، وما أفضل
ما طربت .

كانت غاية في البساطة . غاية في الفجينة والامسى ،
غاية في قهر النفس والغلبة عليها ، فأبكت العيون وأسالت
المبرات . وأخرست الألسنة إلا مايتهاوس به الشهود من
قوة تأثيرها وفضلها في النفوس .

رجع « نير » إلى منزله . وكأنما كان يسير في الهواء

قالت المغنية الجميلة الرحمة وهي تبسم تبسم الرضى
« أدخله فليس في مكنتي أن أرضى مطالب الأطفال
والغلمان »

دخل « نير » الصنوبر يحمل « قانيجته تحت إبطه ،
وفي يده لفافة من الورق . ولقد قصد إلى السيدة المنيعة
في رجولة لم تعهد في الأطفال ، وتقدم منها وحياتها بانحناءة
بديمة وقال ، لقد جئتك ، ياسيدي ، لأن والدتي مريضة ،
ونحن فقراء لا نقدر على القوت والدواء ، ولقد صور
لى فكرى أنك لو تفصلت فنيت أغنيى الصغيرة هذه
في إحدى حفلاتك العظيمة ، فقد يسعدنا الحظ بأن يتقدم
لشرائها أحد الناشرين أصحاب المطابع ، ولو ببلغ ضئيل
يكفل لى ولوالدتي القوت والدواء »

وما انتهت السيدة الجميلة إلى آخر كلمات الصبي ، حتى
نهضت من مقعدها — وكانت طويلة ، منية يحولها البهـاء
وتناولت من يده لفافة الورق ، والتأثر يسرى في جميع
أعضائها ، ونظرت فيها وددت نغمها ، وثممت لحنها ، ثم
قالت في عجب وإعجاب .

« أنت ألفتها ؟ أنت ، أيها الطفل ، ألفتها لفظاً
ولحناً ؟ أتحب أن تشهد الحفل الذى أغنيه الليلة ؟ »

أشرق ضياء السعادة في عيا الغلام ، ولمع نور البشر
في عينيها ، وضادت حمرة الجذل على خديها ، وقال والسرور
يكاد يخرج به من إهابه « فى ذلك سعادتي ، ياسيدي ،
غير أنى لا أستطيع أن أترك والدتي وحيدة مريضة »

« سأرسل . ياولدى ، من يقضى بوالدتك هذا المساء
وإليك جنبنا تسعين به على قضاء حاجتك ، وما يلزم من
الدواء . وإليك أيضاً تذكرة من تذاكرى فى حفلة الليلة
تعال هذا المساء ، هذه التذكرة مستحوكة مقعداً بالقرب
منى » .

ماذا يعنيه اليوم من المال والحصول عليه ؟ لقد غنت
أعظم مفتية في أوروبا أغنية الصنيرة ، وسمعا آلاف من
الناس فكوا لحزنه وأساه

وما كان أشد فزعاً في اليوم التالي حين جفأته السيدة
مالبران بزيارتها لقد وضعت يدها على شعره الأصفر المجعد .

ثم انحدرت به إلى السيدة المريضة والدته وهي تقول :

، إن ولدك ، أيتها السيدة ، قد حاز نجاحا وتوفيقا ،

وجلب لك ثراء عريضا ، فلقد تقدم إلى اليوم أرقى طابع

وناشر فی لندن ، وعرض علی ثلاثہ جنبہ مقابل اغنیہ

الصغيرة ، وبعد ان يستوى نفقاته من البيع يشاطره

[illegible]

23



مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الثامن

الانماط الخلية

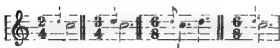
في هذا الدرس يذكر أكثر هذه الإشارات شيوعاً في التدوين الموسيقي الحديث بما لاغنى للبندى عن الألام به

١ - العروضة العارضة

وتطلق على العلامة الموسيقية الصغيرة التي توضع في الحقل لخلية اللحن . ويندج وقت أداؤها في الوقت المخصص للعلامة الأصلية ، وهي العلامة التالية لها مباشرة فلا يحتسب لعلامة الخلية زمن خاص في أزمنة تقسيم الحقل وهذه العلامة . من حيث الزمن ، نوتان : « اء طويلة و د ب » قصيرة

فالطويلة ، علامة عارضة تكتب صغيرة على نحو ما ذكرنا ، قبل العلامة الأصلية وتحافظ عند تأديتها على الزمن الذي يدل عليه شكل كتابتها ، ثم يستقطع زمنها من زمن العلامة الأصلية التي تليها . وهذه العلامات العارضة الطويلة سهلة الأداء لأنها تستوف وقتها تماماً تاركة للعلامة الأصلية ما يبقى لها من زمنها . وذلك بخلاف جميع علامات الزخارف الأخرى . فمثلاً :

نكتب



فقدى



ذكرنا في العدد الماضي بعض إشارات الاختصار التي تختص بتدوين العلامات الموسيقية . وسنذكر فيما يلي بعض إشارات خاصة بمحاسن اللحن وجليته وزخرفته .

كان المتبع قديماً إهمال هذه الزخارف في التدوين الموسيقي ، أو الاختصار على ما هو ضروري منها ، على أن يترك الأمر إلى ذوق العازف ، أو المغني ، فكانت النتيجة غير مرضية . فان كثيراً من الموسيقيين يعتقدون أن جمال اللحن في الكثرة من إدخال هذه الزخارف عليه ، فيحملونه منها ما ينبو عنه الذوق . ولذا يقتضى التدوين الحديث تهذيب العازف والمغني ، بما هو مدون من تلك الزخارف ، فما كانت الخلية اللحنية مجرد تأليف في بل هي ملء فراغ يتطلبه الشعور الموسيقي .

ولقد استعمل الموسيقيون في القرون الأخيرة الكثير من الإشارات الدالة على خلية اللحن ، غير أننا سنكتفي

وكما تكتب هذه الأشارة فوق العلامة الأصلية ،
فكذلك تكتب فوق النغمة والعلامات العارضة الخاصة
بجيلة اللحن .

٣ - الترديد

ويطلق على ما يسمى بالزغردة . وهو تكرار متتابع
صوتين متتاليين . وهذان الصوتان هما صوت العلامة
الموسيقية التي تلونها أثناء الترديد والعلامة الموسيقية التي
تلي تلك العلامة صعوداً

وهذه الترديدات ، من حيث زمنها ، صنفان : «أ» قصير
و«ب» طويل

فالأول ، هو ما يختصر فيه على عزف ثلاث من
الترديدات وتميز هذا الصنف برسم الأشارة ~ فوق
العلامة الموسيقية المراد ترديدها



والثاني ، وهو الصنف المتداد الشائع في الاستعمال ،
هو تكرار متتابع العلامة الأصلية والتي تليها صعوداً بشكل
منتظم وبسرعة تدرج في الازدياد ، حتى تستوفى العلامة
الأصلية زمنها كاملاً .

وإشارة الترديد الطويل هي ~ أو ~~~~~
ترسم فوق العلامة الموسيقية ، وتبدأ الترديدة بالعلامة
الأصلية أو بالعلامة الفرعية ، وهي التالية للعلامة الأصلية
صعوداً .

أما العلامة القصيرة ، فهي أقدم في الاستعمال من
العلامة الطويلة ، وأكثر منها ذوقاً . وهي قبان :
بسيط ومركب . فالبسيط ما يكون من علامة واحدة
تكتب صغيرة قبل العلامة الأصلية ، وتؤدي بناية السرعة
وتقع عليها قوة التشديد . ولتفريزها من العلامة العارضة
الطويلة ترسم وفي ذيلها شرطة أفقية تقطعها هكذا ٢



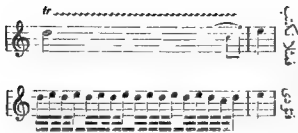
فاذا زادت العلامة العارضة القصيرة على علامة واحدة
بأن صارت علامتين أو ثلاثاً أو أكثر سميت مركبة .



٢ - عمود الترديد

وهي إشارة تشبه الحرف الألفنجي S إذا رسم أفقياً
مقلوباً هكذا ~ وتدل على ترديد العلامة الموسيقية التي
تلونها هذه الأشارة فتؤدي في زمنها ، عدة علامات بأن
يبدأ بالعلامة التي تلي العلامة الأصلية الواقعة تحت إشارة
الترديد صعوداً ثم الرجوع إلى هذه العلامة ثم المهبوط
إلى العلامة التي تليها فالرجوع إليها مع استكمال زمنها





وكثيراً ما يغلو التدوين من كتابة ختام التريعة ولكنها تودى عادة كأنها موجودة .



وتنتهى التريعة الطويلة عادة بما يشير بختامها فكتب علامتان صغيرتان تعتبران ختام التريعة .

بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط

اتصلوا

استفيدوا | التخفيض المحسوس | والثقة الوطيدة | والأمان الموفور

خابروا قسم التقسيط رأساً بمركز البنك الرئيسى بالقاهرة وفروعه بالأقاليم
وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

الإنشيد

النشودة للأطفال

نَحْنُ أَطْفَالٌ صِغَارٌ فِي نَشَاطٍ كَالِكِبَارِ
شَغَلْنَا طُولَ النَّهَارِ بِسُورٍ وَاجْتِهَادِ

نَعْتَنِي وَقْتَ الدُّرُوسِ بِنِظَامٍ وَجُلُوسِ
وَنُقَوِّي فِي النُّفُوسِ كُلَّ خَيْرٍ وَرَشَادِ

نَحْنُ بِالْعِلْمِ الْمُنِيرِ نَطْلُبُ الْعَيْشَ النَّصِيرِ
فَلَهُ فَضْلٌ كَبِيرٌ وَبِهِ تَرَقَّى الْبِلَادُ

إِنَّا نَبْغِي الْفَلَاحَ فِي غُدٍ وَوَرَوَاحِ
نَسْأَلُ اللَّهَ الْبَنَاحَ إِنَّهُ هَادِي الْعِبَادِ

نشوة الأطفال

ألف ألحان الأستاذ أحمد بريت
وضع الأورغوني الأستاذ محمد حبيب

على رعايته السيد الموسيقى
وزارة المعارف المصرية

لشغ بار وكل لمن شا ن في غار من لن فاط ن في
ت ش هاد ت و ج دن دو س ب هاد ن لن ملو نا
ن و لوس ج و من ظا ن ب روس ن تد وقا في
ن غ شاد د و دن ن ل كل قوس ن فن دى قو
ل ف شير ن شن عى ل نط ل ندر مل مل على بل
ن ان لاد ب فاد تر ب و ب و ك كن ضن م
ل نس فاح و ون دو غ ف لان ف غل ب نا
ن هن لا ل ن ان ن دن ها ل

التربية الموسيقية

الموسيقى والتربية البدنية في المدرسة

« على أي أساس ينبغي أن يقوم تهذيب الناشئين ؟
ربما يشق علينا أن نجد تهذيباً أفضل مما جئنا عنه الاختبار ،
ذلك التهذيب المؤلف ، فيما أعتقد ، من الجناسك ، الحركة
البدنية ، للجسد ، والموسيقى للعقل . وإتادون شك ،
تؤثر الابتداء بتعليمهم بالموسيقى ، على الابتداء بالجناسك ..
ثم استورد أفلاطون البحث فقال :

« وللجناسك المقام الثاني في تهذيب شباننا ، ولا
شك في أن القمرين الجناسيكي كالقمرين الموسيقي ، يجب أن
يبدأ منذ نعومة الأظفار وأن يستمر مدى الحياة ... ومن
رأى . أن الجسد ، على أية حال كان ، في غير مكانته أن
يجعل النفس سالحة . وعلى العكس من ذلك ، فإن
النفس السالحة هي التي بفضلها تجعل الجسد كاملاً على
قدر الامكان . فيجب أن نبدأ أولاً بالمعالجة اللازمة للعقل
(الموسيقى) ثم نفرض إليها وصف المعالجة الخاصة بالجسد ،

ثم يقول بعد ذلك في موضع آخر : « ليس من
الخطأ مقارنة نظام المعيشة والطعام بنظام الموسيقى والغناء ،
فكما يولد الأسراف في التنوع الموسيقي لجوراً في النفس
يولد الأسراف في الأطلعة عللاً في الجسد ، أما البساطة
في الجناسك فتولد صحة ، كما أنها في الموسيقى تولد
المغاف »

ويرى أفلاطون بعد ذلك وجوب ملازمة التربية الموسيقية
للتربية البدنية وعدم انفراد إحداها بأغفال الأخرى

الموسيقى والتربية البدنية . أو على أبسط تعبير ،
الموسيقى والحركة الجسمية ، أقدم الفنون ارتباطاً وصلة
بعضهما ببعض . أليس الرقص أقدم الفنون الجميلة على
الأطلاق ؟ أحسنه الإنسان القطري في جسمه ، وليس
إيقاعه المنتظم منسلكاً في بدنه قبل أن يتعرف العالم
الخارجي ، أو يبتدى إلى لغة للتخاطب ، ثم أليس الرقص
هو الفن الذي تجتمع فيه الشقيقتان : الموسيقى ، والحركة
البدنية ؟

إذا صح هذا ، وهو صحيح ، فما أثرهما في التربية ،
والتهذيب ؟

إذا عرضنا مواد الدراسة في المدرسة الحديثة
فأنا لا نجد من بينها شيئاً مواد اتفقت على تفضيلها جميع
المدنيات ، قديماً ، وحديثاً ، فالتزمنا في تربية النفس . غير
مادتي الموسيقى ، والتربية البدنية .

ولا يسعنا في هذا المقام وقد رأينا أفلاطون الحكميم
وهو يتخير أصلح النظم لمجربته ، حين وصل إلى النظر
في تربية النفس . وتهذيبهم يعني عناية كبيرة بهاتين المادتين
« الموسيقى والتربية البدنية » ويتخذها أساساً يبنى عليه
حياة الدولة . لذلك رأينا أن نبسط لقرء طائفة من آرائه
في هذا الموضوع لنضع أمامهم صورة حية من تفكير
المدنيات القديمة في هذا الشأن .

يقول أفلاطون :



الإدارة : ٦ شارع زكي
المطبعة : ٨ شارع بورصة

DIRECTION : 6 RUE ZAKI
IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Taufikla - Le Caire

التربية البدنية . وبذلك يجعل « يوداء » التربية البدنية أصلاً
والموسيقى فرعاً.

وسواء أكانت الموسيقى ، أم التربية البدنية هي المقصودة
في الدرس فواجب على المعلمة أو المعلم العناية بالطرف
الآخر واختيار الصالح الجيد منه لضمان عدم إفساد الواحدة
للأخرى .

من أجل ذلك وجب على معلمات الموسيقى ومعلميها
الآلام بمبادئ التربية البدنية من ناحية الحركات الإيقاعية -
وهذا ما روى بحق في وضع مناهج قسم التخصص في الموسيقى
للبنات الذي أنشأته وزارة المعارف حديثاً - كما أنه واجب
على معلمات التربية البدنية ومعلمي الآلام بمبادئ الموسيقى
وأصولها ، حتى يتوافر بذلك تهذيب النفس تهذيباً صحيحاً
وتتقنه ثقافة عالية أساسها المادتان مرتبطتين



يطلب من دار المطبوعات الراقية بشوارع زكي رقم ٦



البعثات الموسيقية

كانت وزارة المعارف العمومية قد قررت إضاد
عضوين ، من البنات ، في بعثة للتخصص في الترية الموسيقية
في إنجلترا وألمانيا . وقد وافق معالي وزير المعارف على
ترشيح الأنتين بثينة نصر فريد وتحية حدى لهذه البعثة
بصفة أصلية ، والأنتين إحسان فهمي الكيلاني وعطيات
محمد عبد الفتاح بصفة احتياطية .

استثمار الفبول

بقسم التخصص في الموسيقى للبنات

قررت وزارة المعارف العمومية فيما يخص بقبول
طالبات قسم التخصص في الموسيقى للبنات أن يشترط في
القبول بهذا القسم الحصول على شهادة الدراسة الثانوية
قسم ثان ، أدبي أو علمي ، أو ما يعادلها ، وكذلك النجاح
في امتحان مسابقة في الموسيقى : العزف وقواعد الموسيقى
والنناء الصولفاني ، وفي الكشف الطبي ، والاختبار
الشخصي للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس .

وقد قرر أن يبدأ امتحان المسابقة المشار إليه بمدرسة
المعلميات الأولية الراقية بشبرا في الساعة الثامنة من

صليحة يوم الاثنين ٢٣ من سبتمبر سنة ١٩٣٥

وبما أن الثقافة الموسيقية للطالبات المتقدمات في هذا
القسم مختلفة ، وكثيرة التفاوت ، فقد قررت الوزارة أن
يكون امتحان مسابقة الموسيقى شفوياً في جميع المواد

لأماكن معرفة مدى ثقافة كل طالبة على حدة واستعدادها
الموسيقى . وتقرر أن يكون تأليف اللجنة التي يوكل
إليها أمر هذا الامتحان ، والاختبار الشخصي للتحقق من
اللياقة لمهنة التدريس ، من حضرات :

الدكتور محمود أحمد الحفنى
مفتش الموسيقى بالوزارة رئيساً
السيدة عائدة وفائى

ناظرة مدرسة المعلميات الأولية الراقية بشبرا عضو
عبد الحيد عبد الرحمن افندى

مساعد مفتش الموسيقى بالوزارة عضو
الآنسة نبلى عبد النور

معلمة الموسيقى بكلية البنات بالجيزة عضو
ولهذه المناسبة نذكر مع عظيم الاغباط أن الأقبال
على الالتحاق بهذه المدرسة كبير

تعيين مساهرين في التفيتش الموسيقى

اقترح التفيتش الموسيقى بوزارة المعارف تعيين كل
من حضرت محمود عبد الرحمن افندى وعبد الحليم على افندى
الذين عادا من البعثة أخيراً بعد أن أنما دراسة الموسيقى
في باريس في وظيفة مساعدى مفتشين للموسيقى بالوزارة

في مدرسة المعز

تعليم الموسيقى المعيان

يفكر المعهد الملكي للموسيقى العربية في تخصيص

فالتقطت عدة صور عاد الاطفال بعدها إلى حيث كانوا
لاحتلال أماكنهم في الصالة وعزفت فرقة الاوركسترا السلام
الملكي قوف الجميع إجلالا وأكبارا وافتحت الحفلة
بأحد . وأقدس ماتفتح به حفلاتنا: بعض آيات الذكر
الحكيم ، تلاها طفل فأجاد القراءة . وكان صوته جميلا
بحيث يبشر بمستقبل باهر إذا كبر سنه . وجاء طفل آخر
وهو المنوط به تقديم الخطباء والموسيقين والممثلين من
الأطفال قدم لنا زميلا له ألقى كلمة الافتتاح كما ألقى آخرون
منهم بعض الخطب . ثم اعلت المسرح بعد ذلك فرقة اطفال
معهد اتحاد الموسيقى ، الذي يرأسه الاستاذ ابراهيم شفيق
قدّموا لنا عدة فواصل موسيقية نالت الاستحسان واستعبدت
مرا را .

بدأت الحفلة بنشيد معهد الاتحاد الذي مطلعته .

مصر يا أرض الكروم مصر يا نهم الوطن

جدي عهد الجدود جاهد طول الزمن

والنشيد من مقام جهار كاه مهله ملحنه الاستاذ شفيق
بموسيقى طيبة ولحنه في الوقت نفسه تلحيننا جيدا ، وقد أداها
الأطفال أحسن أداء . وكان توزيع الأصوات وتوزيع
الموسيقى فيه مما يشكر عليه حضرة ملحنه . وألقت الفرقة
بعد ذلك قطعة اسمها بين الزهور نجتحأ أما نجاح بالنسبة
لما روعي في تلحينها وتوزيعها على أطفال الفرقة . وكان
يساعد في هذه الأغنية الشيخة كريمة العدلية إحدى طالبات
معهد الاتحاد فضوتها شجي وأداؤها بحكم . وهناك أيضاً
سمعتنا من فرقة معهد الاتحاد أغنية أخرى اسمها «الغنى والفقر» ،
فيها مناظرة «متلاحمة ونقاش هادى» ووصف صادق
وفيها لوم وعتاب ، وفيها مناهضة ومساعدة ، وتعاون ،
وتعاون ، وأمل ورجاء ، واشفاق واتفاق . وعلى العموم

فضل من مدرسته لتعليم الموسيقى العميان بالطريقة الخاصة
بهم إذا ما توافر عدد كاف يرغب في تلقى هذا النوع
من التعليم . فعلى الراغبين في ذلك مغارة المهدي في موعد
لا يتجاوز منتصف شهر سبتمبر سنة ١٩٣٥

الاطفال المسلمون

دعوة جريئة أذاعتها الصحف: جميع الاطفال مدعوون
إلى مهرجان للأطفال ، ولأولياتهم أن يحضروا معهم ، الكل
يدخلون بالمجان . ومن غير تذكار ، والمهرجان يقوم بأحيائه
الأطفال أنفسهم ، فهم الداعون وهم المدعوون . وأى مكان
ياترى يتسع لمثل هذه الدعوة العامة الشاملة ؟ اتسع لها
مع الفخر ، المبنى الجليل المشيد على الطراز العربى ، المطل
على أول شارع الملكة نازلى والذى شيد على التقوى ، ذلك
هو مبنى « جمعية الشبان المسلمين » .

بارك الله فيها ، وفي القائمين بأمرها . والساہرين عليها ،
والناهضين بها . اسمع أيها القارىء ، سمحت طفلى « عطارده » في
الموعد المحدد الى دار الجمعية وكانت الساعة السادسة من مساء
يوم الجمعة ١٦ من أغسطس إلى حيث رحب بنا وأجلسنا في
فناء مسرحها المنسق الأجزاء الذى كان يوج بالاطفال قياما
وقعودا ذهابا وأيابا . ولا عجب فاليوم يومهم والمحل حفلهم .
وقد رأيت السيدات قد خصصن لمن مكان مرتفع ليكن في
معزل عن الرجال ولولا ضيق المجال لأتيت على وصف
هذا البناء الفخم من حجر وأبهاء وملاعب وحدائق وغير
ذلك .

ولما حان وقت بدء الحفلة دعى جميع الاطفال للزول
إلى الفناء العام لآخذ الصور التذكارية فأوقفوا صفاً صفاً
وتوسطهم اثنان هما الأستاذان عبد القادر مختار وبابا صادق

وتوفيقهم في مثل هذه الحفلات التي يعدونها لأطفالنا
المسلمين ما يعتبر فتحا جديدا يتبهل الأطفال من أجله
هم وآباؤهم إلى الله أن يديم الجمعية ذخرا للأسلام
والمسلمين ؟

محمود فني

حرم المرحوم محمد عثمان

انتقلت إلى رحمة الله يوم ٢٦ أغسطس المنفور لها
حرم المرحوم محمد عثمان الزعيم الموسيقى المشهور ووالدة
حضرتي ابراهيم افندي عثمان وعزيز افندي عثمان المطربين
المعروفين وعصوى المعهد .

«الموسيقى» تقدم لحضرتي نجلها الكريمين بفروض
الغناء وتسال الله لها العافية وطول السلامة .

مطبوعة القناوى

شارع بين النهرين نمرة ٣ بالموسكى

التي قامت بطبع صورة عازقة الطيور المنشورة بهذا العدد

بها استعداد تام لكافة ما يلزم من طباعة

الحجر والحروف

وفابريقة لا كياس الورق

فقد دلت على حسن ذوق في التأليف والتلحين وضبط
الايقاع وحسن الاداء

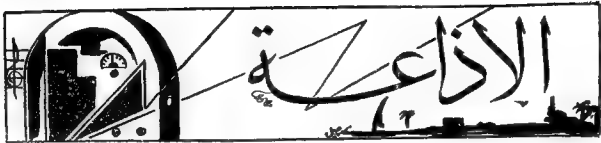
وسمنا بعد ذلك فاصلا تمثيلا فكها قام به بعض
الأطفال خير قيام مؤداة تغلب الوازع الفاضل على
الوازع السيء .

وشهدنا بعد ذلك « تياتروغراف » وهى عبارة عن
« دى » تتحرك وتتكلم طبق لإرادة لاعبيها . وكان نقاشا
بديعا ماسمنا بين رجلين احترم بينهما الجدل وغاصا في
مناقشات طويلة تنينا خلالها كثيرا من حركات هذه
التمثيل وإشارتها في الكلام وهى تحب في ملابسها
الفضفاضة الزاهية .

وما انتهى هذا الفاصل حتى قام الأستاذ بابا صادق
وزرع كثيرا من الهدايا واللعب على من استحقها من
الأطفال قرح كل بما ناله جزاء لثقافته وجرأته إذ
لا مشاحة في أن تربية الأطفال من طريق الألعاب
والفكاهة وتشجيعهم بالهدايا واللعب هو خير ما يجب
أن يتبع للحصول على نشء قوى صالح وهو ما وضع
العيان في هذا المهرجان الذي أعدته الجمعية للأطفال .

وشاء القائمون بأمر هذا المهرجان ألا ينقطع حق
الحاضرين من الرجال في الحفلة فهبوا لنا في آخر البرنامج
وصلة موسيقية أحيتها فرقة الاتحاد الموسيقى من كبار رجاله
الفنيين غنى فيها الأستاذ محمد نحيث قصيدة استعبدت آياتها
مرارا وتكرارا وأخيرا اختتمت الحفلة كما بدئت بتلاوة
بعض ما تيسر من آى الذكر الحكيم جودتها « الشيخة
كريمة الدلية » في تلاوة محكمة .

إلى هنا انتهى المهرجان وغادر الأطفال دار الجمعية
وأولواؤهم يلهمون بالشكر والتناء على رجالها العاملين



للتأقمة الفنى

حفلة وفاء النيل بالراديو

وبينا كان المذيع يصف تفاصيل هذه الزينة إذا بالمدافع تصف من « العبقة » وإذا بالبواخر المتابعة تصفر صغيرها المعروف تحيى بعضها بعضا إلهذا يسهل الموكب . وسار الموكب في وسط النهر . والموسيقى تصدح بأنغامها الشجية ويلبس النيل حلته السنوية فتسابق خفاف القوارب وصغار المراكب لتحيط بالباخرة وما يتبعها ويقرب الموكب من مكان الإذاعة فتسمع البواخر تشق النهر فيطربنا من نينها خرير الماء فكأنما نسمع جلال موسيقى الماء . ولت شعري من منا لا يطرب لهذه الموسيقى التي تميش في كنفها ونحيى على كاهلها منذ غابر السنين . وتعود المدافع فتدوى في النيل لتحية النيل ويختلط دويها بعزف موسيقى الجيش وموسيقى الماء ومرح الشعب وضوضائه حتى خيل لي وأنا بمنزى أستمع إلى هذا الاحتفال إلى أقدم وسط هذه الممارك الموسيقية الحظمية أسمع وأرى .

أترك الباخرة تسير في طريقها المرسوم لها وسط هذه المظاهر ، وتعال معي إلى السراقق المقام في الجزيرة حيث مكان الاحتفال ، فهناك سمعنا « زمزار الطبل البلدى » يعزف من خلال الراديو وكان لمزفه روعة وأى روعة . أليس هذا « المزمار » هو الذى كان يهزج به قدماء المصريين على ضفتي النيل منذ مئات السنين ؟؟ أليس هو الذى كان يتردد صدها بين جنبات الجصور

النيل هبة الطبيعة لهذا القطر العزيز ، سبب سعادته ورغائه ومشيع مجده وسنائه منذ فجر التاريخ ، تقف به المصريون في أساطير الأولين وشادوا به حتى بات معبودهم المقدس فلم لا نتخفل الآن به مصر وقد قال فيها « عمرو بن الماص » رضى الله عنه « ينظ وسطها نهر ميمون الندوات مبارك الروحات يجرى بالزيادة والتقصان يجرى الشمس والقمر » لذا جرى به الاحتفال منذ العصر الأول وقصة عروسه مشهورة يسجلها التاريخ ذكرى وعبرة . واليوم نتخفل به البلاد رسمياً شأنها كل عام ، إلا أن لهذا الاحتفال ميزتين الأولى إذاعته بالراديو لأول مرة والثانية تشريف حضرة صاحب السمو الملكى الأمير سعود ولي عهد المملكة العربية سراقق الاحتفال .

وأية علاقة تربط « الموسيقى » بهذا الاحتفال التاريخي إلا إذا لمست ناحية إذاعته لاسلكيا وهى ما نتعالج الكتابة فيها والنقد مها اختلف مكان الإذاعة وزمانها . سمعنا المذيع وقد كان واقفا على طرف الجزيرة الصغيرة بيننا يتحرك « العبقة » من مرسأها أمام « سيرايمس » بسم الله مجربها ومرسأها . مزدانة بأحسن زينة فالاعلام خافقة . وألوانها بديعة فرعونية منسقة عليها . في شكل مثلاث تحاكي بها أهرام الجزيرة .

بمخلاف ما جرت عليه سته ملحنى هذه الأيام من تقليد بعضهم بعضا .

وقديماً لم يكن الأستاذ داود غازقا بالعود فقط وملحننا محب، بل كانت إلى جانب ذلك مطرباً من خيرة المطربين . وإتنا لنسر اليوم إذ يظهر لنا بعبوده أمام الميكروفون يرأس تحت « ليلى » أحدث تليضة له فى إذاعتها مساء ١٩ أغسطس وإليك مالا حظناه فى هذا الصدد على تليضته نسجه له ولها :

ليلى مراد

هى الآنسة لىلى كريمة الأستاذ زكى مراد المطرب المعروف والذي يرجع إليه الفضل فى إخراجها . غنتنا فى مساء ١٩ أغسطس وصلة من مقام « صبا » استهلت ببشرى « صبا عثمان بك » ثم بموشحة « غنى جفونك » ثم دور

ما أحب غيرك و انت مهجة قلبى

باللى سلامك رد فى روى

من تلحين المرحوم محمد عثمان . ومعروف أن مقام « الصبا » من المقامات المصرية الصميمة التى تشجى، إلا أن كثيراً ما تدعى إلى الملل إذا طال الغناء منها من غير تصرف، وهكذا ما سمعناه فى هذا الدور، ظل الصبا متسيطراً على المذهب والدور مدة طويلة ولم يخرجنا منه إلا « الهنك » الحجاز فى « أنا بابكى لبيدك عنى » ثم « الهنك » العجم فى « بالسلامة جاني » أما الآنسة فلا زلنا معجبن بنوع صوتها وترديدها المحمود وحرصها فى ضبط « الوحدة » ودقها فى التسليم المحكم إلا أننا نسوق لها منا ملاحظتين نرجو أن تعمل على تلافيهما خدمة لها وللقن : —

وعلى مفارق القول وعند منعطفات الجداول ؟؟ أليس هو الذى لحن بالسليقة كل ما اقتشر بين أهل الرف من لحن وشندو وحنين ؟؟ لى . شاد المحفلون أن يأتيوا به ليشهد الاحتفال بدوره ويشارك فيه فغلوا بفرقة أخذت مكانها أمام السراقد فى ناحية ، وفى الناحية الأخرى موسيقى الجيش البادية . فبينا كنا نسمع من الأولى تقاسيم الليلالى والموشحات والأغاني الشعبية البلية إذا بنا نسمع من الثانية منتخبات من « الياشمك » .. وهكذا ظلاً يتناوبان العزف، كل ينقى على ليله، إلى أن جاء حضرة صاحب السعادة محمود صدق باشا نائباً عن مولانا جلالة الملك فعزف السلام الملكى وبدأت مراسم الحفلة وكتبت المحجة الشرعية وأذيعت بالراديو .

وأخيراً . هذا النيل البار يشعبه الوفى لأمله والذي لا زال يتدفق شهيداً ويجرى سلسيلاً هل نحن به أرباب وله أوفياء ؟ ... هذا ما يقوم التاريخ بتسجيله الآن فهل من مذكر ؟ ... ؟

شيخ الملحنين

هو الأستاذ الكبير داود افندى حسنى، ومعلم أغلب الموسيقيين والموسيقيات، والبقية الباقية من عهد عبده ومحمد عثمان . تليذ عليه أكبر المطربين والمطربات وأوسمهم صيتاً وشهرة، ولحق أكبر عدد من الأدوار والألحان الموسيقية بذل فيها عسارة فنه وإنك لتحص فيها روحه بعيدة عن التكلف والصناعة فى سبك موسيقاه وصوغها بما تليقه عليه عبقرية . ولما كان الأستاذ - قواه الله - قد شهد مختلف العهود فأن ما يسجل له بالفن أن له لم يلجأ يوماً إلى تغيير أسلوبه فى لحن أو تقليد غيره فيه

١ - أن تدع التكلف في غنائها وتفتح فيها عند الغناء
فقطق الألفاظ حرة غير مقيدة

٢ - أن تعلم العزف بالعود حتى يتم فضجها وتكمل
موسيقيتها خصوصا أن الفرصة حاضرة والعود ريان
أخضر .

حياة محمد

سمناها في مساء ٢٤ أغسطس تذيع منولوجا تلحين
رباض السباطى من مقام « كرد » مطمعة : -

وداعا حبيبي على الرغم منى وكيف الحياة إذا غبت عنى
أما صوتها فعادى ولكنه لا يواتها دائما بما ترضاه
الأذان وتستحسنه بل كثيرا ما يحجرها إلى بعض التشاز
كانت الآلة الظاهرة في فرقها النقارة ، النقران ، وقد بالغ
اللاعب بها في العزف فسمناه من غير مسب وبلا
نظام ، يملأه السكتات والفواصل التي بين أجزاء المنولوج
حتى خيل إلى أن بالحطة خلا وأن بها تصليحا .

وسواء أكان هذا المنولوج قد عمل خصيصا للآنة
« حياة » أم عمل لحساب غيرها فوافة ما كان يصح أن
يكون التفتي والمناجاة مصبوبين عليها وعلى اسمها فيقال
لها « يا حيائي عاتنين » فلم يراع في هذه المسألة ذوق
الجمهور ومزاجه بل تم المناجاة لها على مسمع من هذا
الجمهور الطيب القلب .

سياحة موسيقيه حول العالم

ستحل بنا محطة الإذاعة في أجواء موسيقية جديدة

وستهيئ لنا الفرصة لتقوم بسياحة موسيقية في مختلف
بلاد العالم العربي .

ذلك أنها طلبت إلى وزارة المعارف تستأذنها في إذاعة
الاسطوانات التي سجلها مؤتمر الموسيقى العربية الذي
انعقد بالقاهرة في دار المعهد الملكي للموسيقى العربية
سنة ١٩٣٧ وهذه وافقت بدورها على ذلك وستبدأ المحطة
هذه الإذاعات ابتداء من الشهر المقبل . وقد طلب إلى
صديقنا رئيس التحرير القيام بما يتطلبه شرح الإذاعات
من بيانات وإيضاحات خصوصا أنه كان السكرتير العام
لذلك المؤتمر ولا بد أن سيقبل جمهور المستمعين على
استماع هذه الإذاعات ويتذوقها لمعرفة الكثير من موسيقى
الأمم العربية المختلفة لتتسع دائرة ثقافتهم الموسيقية
ومعلوماتهم الفنية .

ولعل الذين أتبع لهم الحظ في حضور الحفلات التي
أحيها الفرق الموسيقية تلك الأمم التي اشتركت في المؤتمر
لا يزالون يذكرون النجاح الذي صادفها في تلك الليال
وإن أنس لا أنسى أولئك الموسيقيين المراكشين
والتونسين والجزائريين والسوريين والعراقيين والأترك
كل يعزف ويتغنّى بأروع ما سجله فهم الموسيقى البدع
ألا فلتنظر جميعا إذاعات هؤلاء الفنانين بفارغ الصبر
شاكرين للحظة باسم جمهور المستمعين توفيقا في هذا
التجديد في الإذاعة

الله توتو

ويعود إلينا حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك
فيسمنا مرة أخرى بمجموعة الاسطوانات الهندية التي سبق
أن كتبنا عنها في عدد سابق فأقبلنا على سماعها وازددنا

عدة رسائل من بعض المستمعين يشاركوننا في هذا التناء العظيم .

تكرار معيب

عهد الأخوة بحفظه بالروح والناش غير كذا

واجب علينا نلاحظه في حين صفالك ودنا

سبق أن لفتنا النظر مراراً في الأعداد السابقة إلى توحى عدم تكرار إذاعة أدوار . والتمسنا من المحطة ألا يفوتها هذا وضربنا لذلك أمثلة كثيرة عما سمعناه وانتقدناه في حينه . وقد شعرنا بتدقيق المحطة في عدم الوقوع في مثل ذلك إلا أنها عادت فأسمعنا دور ، عهد الأخوة ، من ابراهيم عثمان في مساء ٢٣ أغسطس ومرة أخرى من الشيخ على الحارث في مساء ٢٥ منه . وبالطبع سنسمع شريط ماركونى مرتين لغاتين الإذاعتين فنكون قد سمعنا الدور أربع مرات في أسبوع واحد وأظن أن هذا لا يرضى الجمهور خصوصاً وأن إذاعة الدور مرات كثيرة من شأنها أن تقلل من شجوه وتقضى من استساغته فنيا وتقضى على الشغف الذى يستولى على السامع عندما يسمع دوراً لم يطرُق أذنه من مدة .

معركة بروحاً ووقفنا فيها على المواضع التى تلهى لها الأذن المصرية والمواضع التى تنفر منها ، وأعجبنا بصروباتها وأوزانها وعلى الجملة قد طربنا لبعضها خصوصاً الاسطوانات الأخيرة الدينية التى يبتهلون إلى الله فيها ويدعونه ويتوسلون إليه . وحقيقة كان فيها الابتال والدناء والتوسل ، وعليها مسوح الدين والزهد والتصوف ، فأنتك عندما تسترسل فى سماعها وتصل بك الاسطوانات إلى الجزء الذى فيه الله توتو - الله توتو ، يغيب إليك أن القوم قد أخذتهم « الجلالة » كما تشاهد عندنا طوائف المتصوفة وهم ينشدون ويذكرون فى صفوف الأذكار وحلقات الأذكار وأولئك المولوية الأتراك ورقصهم وأغانيم .

وبهذه المناسبة أذكر أن مؤتمراً الموسيقى العربية لم يفته أن يسجل هذه الأذكار وهذه الموسيقى الدينية باسطوانات ستتاح لنا الفرصة يوماً لسماعها من الراديو . على أن علاقة الموسيقى بالدين علاقة قديمة ليس الآن مجال الخوض فيها .

وأخيراً نكرر الشكر للمحطة باسم الجمهور لتيمة هذا الإذاعات الطريقة كما شئى على الأستاذ مصطفى بك جزاء تقديم هذه الاسطوانات للمستمعين بالشرح الواقى الذى قرب إلينا فهمها وسهل علينا تفوقها وقد وصلتنا أخيراً



برنامج الإذاعة الموسيقية

من الاحد أول سبتمبر لغاية السبت ١٤ منه

الاحد أول سبتمبر سنة ١٩٣٥

صباحاً : سيد مصطفي
مساء : احمد عبد القادر

الاحد ٨ سبتمبر

صباحاً : بلوك الحفر
مساء : عباس البليدي

الاثنين ٢ سبتمبر

صباحاً : فاضل الشوا
مساء : ليلى مراد

الاثنين ٩ سبتمبر

مساء : نادرة

الثلاثاء ٣ سبتمبر

صباحاً : سيد حسن
مساء : رياض النباطي

الثلاثاء ١٠ سبتمبر

صباحاً : اوركستر فؤاد حلي
مساء : رياض النباطي

الأربعاء ٤ سبتمبر

مساء : صالح عبد الحلي

الأربعاء ١١ سبتمبر

صباحاً : عبده السروجي
مساء : صالح عبد الحلي

الخميس ٥ سبتمبر

صباحاً : فاضل الشوا
مساء : رواية تمثيلية من عبد الله عكاشة

الخميس ١٢ سبتمبر

مساء : عبد الفتى السيد

الجمعة ٦ سبتمبر

صباحاً : الشجاعى وابراهيم حمودة
مساء : ابراهيم عثمان

الجمعة ١٣ سبتمبر

صباحاً : مدرسة البوليس
مساء : سكية حسن

السبت ٧ سبتمبر

مساء : حياة محمد

السبت ١٤ سبتمبر

مساء : محمد صادق



موزار

MOZART

الحال ، وأعلنه أنك ستحيى حفلة موسيقية على مسرح
كرتنتور ، وبلنه أن السيدات سيقمن بصيحين في تلك
الحفلة ، وهن على نجاحها لقديرات .

حاول موزار أن يدفع لسانه إلى النطق ، ولو على
الأقل ، ليعترف ، فغائه لسانه والتصق بحلقه ، ولكنه ،
بشق النفس . تمكن من أن يبدى لمن حركة فهمن منها
عدم قدرته على إجابة مطلبين . هنالك علت الأصوات
تدخلت النيلة « تون » ووجهت القول إلى موزار ، في
أسلوب حماسي يثير العاطفة ، ويلهب الحس . حتى إذا
اتته رفع موزار رأسه شامخاً وقال :

— سيداتي النيلات ، لو استطعت أن أصوغ من
شكري لكن لحنا أوقعه على أوتار قلبي لقطعت بعض
حقنك وفضلنك . ولكن ماحيلة ضعيف مثل غمره
إحسانك . قولاه العجز وخانه الأمكان ؟ لم يُعَد الحق
من قال :

لو اختصرتم من الإحسان زركم

والعذب يهجر للأفراط في الحصر

على أن قصوري في الآبنة عي معروض الشكر .

٨

ولقد ظللا يتساقطان الحديث طويلا . إلى أن قلنا .
عليهما لقيف من السيدات النيلات ، وجاءت النيلة « تون »
في سرب من كراشم صواحبا ، في ثياب تهر الأعين ،
وجمال يلفت القلوب ، ثم اتجهن فجأة إلى موزار واحتطن
به ، ودفعن عنه استيفاني ، وشرعن يحدثه واحدة بعد
واحدة ، وموزار يحكي لا يسعه لسانه ، ولا يواتيه
منطقه . فقد كادت المفاجأة تخرسه ، وأشملت في نفسه
لهيب الذكري فوقه ذاملا والنيلة « تون » تقول :

— كيف ينبغي لك أن تترك فينا وتضنى عن مظاهر
الحفاوة والتبجيل وآيات التقدير التي تلازمك كمالك أنى
اتجهت أو سرت ؟

كيف يتسنى لك أن تهجر فينا عروس « الطونة »
ونخيلة الفن الموسيقى . . مابالك ؟ أقم الحفلات
الموسيقية وحدك ، لاتعبأ بأحد ، وأخري حفلة الأكاديمية
بمفردك تجدنا جميعاً في خدمتك . . إسأذن المطران في

شفيع ينجي من الكفران والجحود . يسعدني أن أجي
رغباتكن ... ولكن ... المطران ... ياسيداتي ...
المطران ... !

هنا انطلق من أفواه المجتمعات قهقهة عالية كأنها كانت
على موعد مرتب ، وصاحت الثيلة « تون » وهي تضحك
ملء شديها

— ألم أقل لكن ؟ المطران ... المطران دائماً ...
أرايتن أعجوبة كذه ؟ نعمة أسبغها الله على خلقه . يحبسها
المطران عن الناس ولا يتمم هو بها ... وهذه النعمة
نفسها لا تفكر في القرار من الحبس . ولا في الزوال عن
جاحدها وكافرها . يجب أن تقيم في فينا لا تبرحها . هانحن
أولاء جيمنا تعاهد معك لتلقى عليك دروساً في الموسيقى
تكفل لك الحياة الرغيدة والعيش الهنيء . حتى إذا أبلت
الأيام ذلك ، وأطمأنت لها أرحانك إن شئت . فانظر
ماذا ترى ؟

بلغت الحيرة من موزار أن كان مبهوتا . تطفئ
السيدات إليه ، وابتهاماتهن الجذابة الساحرة ، وتوددهن
المبدل . وضراعتن المؤثرة المذنية . ألفته في جحيم من
الوجوم لا يعرف مداه . فما يعلم إن كان إنساناً يتمتع
بكافة حقوق الإنسان ؟ أو حيواناً زمام حريته في يد
مولاه ؟

صمت وكان همه يلينا ، حتى إذا هتف به السيدات
تابه وقال في لهجة المأخوذ

— أعد سيداتي . ملاتان الرحمة والحنان . أن أستاذن
المطران وأحي حفلة موسيقية بمفردي قبل مغادرة هذا
البلد الخليل . ولتعرفن صاحبة المجد الأثيل ، الثيلة تون ،
التي أجعلها لإجلال لعبيدتي وديني ، من إصراري على عدم

البقاء . في فينا فاتها تعلم . أجزل الله لها الخير . أن مستقبل
والدى

صفاطمة « تون » واثتحت به ناحية وقالت في أسلوب
صحري مبين

— موزار ! لا تخيب رجائي
— أبذل في مرضاة مولاتي دمي وحياتي .. ولكن ..
— دع هذه الجملة واستمع لي . في أسبوع الفصح ،
وغالباً في يوم الخميس الكبير الموافق الثاني عشر من أبريل
سأقيم في دارى حفلة موسيقية بارعة يشهدها أكابر القوم
وعليهم ، وسيحضرها التينور المشهور آدم برجر وكذلك
الغنية الأولى في التيازو الألاتي — الأنة فيجل ..

برقت عينا موزار وقال في لفة
— سيدتي !

— نعم . سيحضر هذان الثابنان . ثم ماذا ؟ فكر
ياموزار ، وأنتم الفكر ، من يصدر هذا الحفل وتكون
له السيادة العليا ؟ خل فكرك يسمو إلى أشرف رأس
وأسي ذات

بهت موزار ووقف مفتوح الفم يقول في صرير
مقطع متدجج
— لعله صا ... حب ... الجلا ... له ...
الفي ... صر ؟

— نعم . التيهض بنفسه
— سيدتي الكريمة . أليق بي أن أسأل إن كان هذا
القول حقاً ؟

— موزار ، أقسم بشرفي . وما أبلغتك الخبر إلا بعد
مراقبة جلالته . واعلم أنني أريد بذلك مفاجأة القيصر ،
إذن لا بد من بقاتك . ياموزار ، ولا بد للقيصر من أن
يسمعل ويشهد عبقريتك .

- آه .. وعلى .. لو أن المطران ...

- ماهذا المطران الأبدى . يا صديقي ، المطران ،
المطران دائماً ، أخذ الله أنفاسه . وأسكن نأته . لماذا
يصل إلى سمع هذا المطران خبر الحفلة ؟
- إن لم أخبره ، فكيف يكون موقفي إزاء ما تنقله
الأسن ، ويتداوله الناس ؟

- الحفلة خاصة بي وهي في داري ، وجمالة القصر
لا يود الإعلان عنها . أو الدعوة لها ، فن الخطل إبلاغ
المطران بها . أحبك فمت . لا ينبغي لأحد أن يعلم أن
جمالة القصر سيشرق تلك الحفلة ، ولذلك يتعذر على
هذه المرة ، أن أقس لك الترخيص منه .

- يا صاحبة النبل ، سأعرف كيف أتزع منه الترخيص
سأعله عن حفلة الند في الأكاديمية ، وأصف له مايلناه
من النجاح بفضل مهته ورعايته ، وبذلك أتمكن من الحصول
على رضائه . إنني أعرف ذلك ، ولملك ، يا صديقي ، تعلين
حقاً مقى للثفاق وكرهه للرياء ، ولكن في سبيل إرضائك
أضحي حتى بمة نفسي

- شكراً لك . سري . ويجب ألا يغيب عنك أنه
يجزني ويمر في نفسي ألا تحضر حفلي ، مهما كان العائق
قاسياً .

إلى هنا انتهى حديثهما ، فصاغتته التيلة « تون »
وضغطت على يده وهي تصاغه كأنها تذكره وتؤكد عليه
ثم انصرفت وانصرف وراهما الجمهور رويداً رويداً ،
واستعد موزار ، كذلك ، للانصراف ، حتى إذا بلغ
الباب رأى « بروتي » في انتظاره ، فتقدم إلى موزار
يقول له

- خبر جديد ، يا أستاذ . أحبه هاما

- وما هو ؟

- أبلغنا التيل « أركو » . بناء على أمر المطران ،

وجوب سفر الفرقة الموسيقية حالا . ولهم أن يأخذوا
التقود الضرورية من المدير « كلينباير »

كاد موزار يفقد التطق لهول الخبر . ولكنه تماسك
وقال :

- كيف ؟ ولم هذه السرعة ؟ ثم ماذا ؟

- ومن يرغب من الموسيقيين في التخلف والبقاء هنا
إلى أن يمين موعد السفر التالي ، يجب أن يتكفل نفسه
ويتحمل نفقات إقامته

- إذن فسأبقى هنا ، فما يزال لدى عمل أمله ، وعلى
كل حال ، يجب على « أركو » أن يلقى ذلك بنفسه ،
وحينئذ أستطيع إبلاغه بزولي عن حتى في نفقات
الأكامة والبقاء.

ثم دارت برأسه المواجس واتضح يتأجى نفسه « كل
شيء مقد ، ما أكاد أجد ل منه مخرجاً . ماذا ؟ أترك
فيتا وهي مقدأملى وعط رجائي ؟ كلا . سأبقى بها مابقي
المطران . جل شأنك . يارب ، أما لهذا التبليل حد أسفر
عليه ؟ ... سأضل المطران وأنا كيه أيضا . ولكن
في تجلة واحترام ، ولن يفك من يدي أو يتمكن من
المهروب مني . . . إن هذه السعادة التي تنلقني هنا من
مختلف التواحي . حرام أن أفرط فيها أو أوليا نظري .
موزار كن يقظاً واهزأ بهذه العقاب . . .

استأذن موزار في التول بين يدي المطران فأذن له .
واستقبله ، كمادته ، بما جبل عليه من الملاظة والفظاظه ،
وقسوة الجانب وخشونة الكلام . وابتدعه صاحبا في وجهه

- ماذا تريد ؟

- يا صاحب الأمانة العالية . والياقة المباركة . أرجو

أن يفضل سمككم بالتريخيص لي في إحياء حفلة الأكاديمية
وأتمنى البركة عليها من قداسكم .

- لا بأس ، وبعد ؟

هنالك انطلق موزار يقص على الأمير حديثه ، في
أسلوب عذب . ويان جزل . وكلم مطهرة . والأمير
يتألم حيناً . ويصني إليه حيناً . وموزار يسترسل في
اختراع الأكاذيب حتى كسر حدة . والآن عريكته
وخفف قسوته . ولا تسل كيف كان إعجاب ذلك اللفظ
المتعجرف حين ألقى موزار على سمه وصف شهود الحفلة
من غاية القوم لسيده وإمارته التي يظنها سلطانه . وتنام
الجم العاطر على الأمير وعظمة إمارته ، والنظم البارعة
التي يجرى عليها بلاطه وخدمه ، والسعادة التي وصلت إليها
السبورج في عهده ، والرق الذي شأت به كبريات
البلدان ، وحسن إدارة الأوقاف وغلبها . إلى غير ذلك
بما يرجع الفضل فيه إلى سحر الأمير وحده ، وسهره المضى
على شعبه ورعيته ، وعمله المتواصل على إسعادهم ورفاهيتهم
اطمأنت نفس موزار لهذه الأكاذوبة التي ألقاها إليها
الضرورة ، وظهرت بوادر الارتياح والسرور على وجه
المطران فظل يلقي الأسئلة طالباً المزيد من الأيضاح والبيان
فيحييه موزار باختراع عقله غالباً فيه حتى أرضى كبرياء
ذلك المتعطر وأشبع شهوة نفسه . فلم يداخله شك في
حديث موزار ، بل اعتقده صحيحاً لامية فيه ولا اقراء
فانقسم للفتان ومازحه ، وأحسن له القول وخصه بشيء
من الاحترام .

وحينئذ رأى موزار الفرصة سانحة . فتقدم إلى أميره
في خضوع وتلطف يقول :

- مولاي ، الأمير المجل ، أنأذن لي بمرجاء آخر ؟

- تكلم

- هذا الرجاء ، يمولاي ، يتعلق بوقف سالسبورج
فينبغي أن نفرهن لاهل فينا ، بأوضح دليل وأجلى بيان .
عن حسن إدارته . وعظمة إمارته وتبالة أميره ، وتزاهة
حاكمه . . يعلم سيدي أن سالسبورج لم تمثل في حفلة
الأمس إلا بموقف واحد خصص لها في برنامج الحفلة ،
وذلك الموقف ، وإن نال إعجاب الشهود واستحسانهم .
إلا أنه غير كاف لإظهار العظمة في ثوبها الحقيقي ، ولذلك
أرى . إذا وافق السيد الجليل ، أن نقوم بمفردنا بأحياء
حفلة خاصة تدهش الناس وتظهر لهم الأمر وانحاجلياً ،
وأنا كفيل بالنهوض وحدي بما يتطلبه هذا العمل الشاق
الجديد .

- أعرف . ياموزار ، أن رأيك ناضج ، ورأسك
مفكر ، ولكن كيف نبدأ العمل ؟

- مولاي . أعزك الله . أترك هذا لي ولكن مطمئناً
لقد وضعت تصميماً .

- أوافق ، ياسيد موزار ، على أن نخبرني بعد إتمام
معدائك .

- ذلك ، يامولاي ، واجبي المفروض ، تحتمه على
الطاعة والأخلاص ولي الخامس آخر ، ياصاحب
الشرف الرفيع ، أرجو إجابتي إليه فضلاً منك وإحساناً ،
ذلك أن النيلة « تون » ستجي في مساء ١٢ من أبريل
حفلة عائيلة صغيرة في بيتها ، احتفالاً بعيد النصح ، وقد
كاشفتني بمحاجتها إلى في تلك الحفلة ، وإن فضل مولاي
لا يضييق بهذا بل يتسع لما هو أكبر وأجل .

- لماذا لم تطلب إلى البارونة نفسها هذا الطلب ؟

- مولاي ، النيلة « تون » لم تجد في نفسها الشجاعة
الكافية لمناقشة سمككم في هذا الشأن الصغير ، وعلى
الأخص بعد أن شرقتها بقبول رجائها الأول . . . ولقد

قالت : « أخشى أن يرفض الأمير طلبي لأنه ، واعتذري
يا مولاي ، سريع الغضب »

فضحك المطران ضحكا عالياً وقال :

« إنما غضبي لم يكن إلى هذا الحد عذفاً .

« أما أنا فأعاف غضبك وأخشاه . فأنى وقع فيه
أندأ ...

فابتسم المطران وقال :

« أتم أيها الموسيقيون طيور ليس من السهل المحافظة
عليها ، فإذا تهاونا في مراقبتكم وشدة الحرص عليكم أطلقتم
أجنحتكم وتبوأتم عرش الهواء ولقد يتخيل إلى أن
سيقانكم صنعت من الزئبق فهي دائماً الحركة لا يستقر
لها قرار .

« اعترف ، يا مولاي حقاً ، أن بنا هوساً ، وأن
الموسيقيين قوم 'متهوسون' ، ذلك بأن العواطف تتحكم في
مشاعرهم .

« جميل منك هذا ، يا موزار ، وستعرفون من اليوم
أنني لست بالرجل الغضوب ولا السريع الغضب .. وقد
أجبت رجاءك الثاني .

كاد الفرح يقتل موزار ففتح فاه في خبل وهو يقول

« أصبح هذا يا مولاي ؟

« عجباً ! أنت تعلم كلتي .

« مولاي صاحب السمو

« اذهب الآن إلى السيدة الثيلة وبلغها أنني أجبت طلبها

« ألف شكر وألف ثناء . فلتد أسعدتني ، يا مولاي

السعادة كلها ، أجزل الله لك الخير .

انحنى موزار وأسرع في الخروج حتى إذا بلغ باب
القصر تردد أين يذهب وأي سبيل يولى شطرها ؟! أيسارع
إلى الثيلة « تون » فيزف إليها بشرى موافقة المطران ؟

أم يبدأ الاستعداد لحفلة الفد ؟ بدت علامات الحيرة على
وجهه وحركات جسمه هتية ثم ما لبث أن استقر رأيه
على أن يذهب أولاً إلى أسرة ويبر حيث يستطيع أن
يظهر في بيتن كل ما يمكنه فؤاده من السرور والبهجة ،
في طلاقة وحرية ، لا يعوقها عائق ، ولا يقف في سبيلها
حائل . فقصده إلى منزله ووقف على باب سكنه يجذب
جبل الجرس ، فيدقه بشدة دقائق متوالية ، أزعجت
كونستانس التي كانت منهمكة في تفسير البطاطس لأعداد
طعام الفداء . فقامت إلى الباب مدهوشة خفية أن يكون
وقع حادث .

فلما سم موزار الانتظار ، وكلت يده من الدق اقتحم
الباب ودخل فواجه كونستانس فاجلها بقوله .

« تمالين جيماً . أسرعن ، ولتقف كل منكن مكانه
إني سألقى عليكن خطاباً عظيماً .

« ماذا حدث . ياسيد موزار ؟ هل مات المطران ؟

« كلا . إنه حي يتمتع برغد العيش وقرّة الصحة
والعافية . إنه رجل مدعش : سبحان من ذل قياده . .
أسرعي وأجبي أفراد العائلة فاني أريد أن أتكلم .

« ليس في البيت سوى . أما جوزيفين فقد ذهبت
إلى الخياطة ، وأما الوالدة وصوفيا فتوجهتا إلى السوق
« عجباً : إذن فلأفترضك جمهوراً أحاضره وأخطب

فيه . قفى في ذلك الركن صامتة دون حراك ، وإذا
سمعت ، أرجو أن ترفى رأسك قليلاً .

وقد اعتلى موزار مقعداً وبدأ يقول :

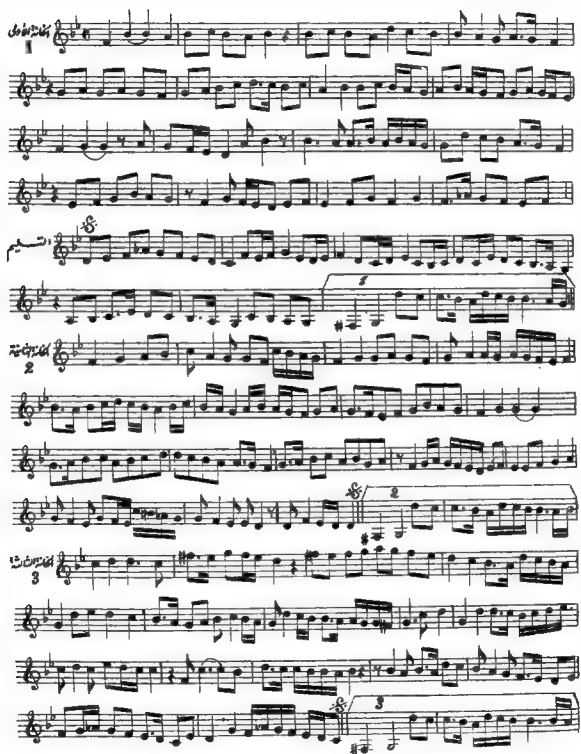
« أيها السيدات . أيها السادة .. أشكر لكم تفضلكم
بالحضور ، وأحمد لكم ما تفضلتم به من الأصناء والأفضاء
ساحدكم حديثاً عجياً عن المطران الذي انقلب ملكاً كريماً
بعد أن عهدتموه شيطاناً رجياً . واليك القصة « يتبع »

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of four staves. The first staff is the vocal melody in G major, 4/4 time, with a tempo marking of 'Moderato'. The second staff is the piano accompaniment, featuring a steady eighth-note bass line and chords. The third staff continues the piano accompaniment with more complex chordal textures. The fourth staff concludes the piece with a final chord and a decorative flourish.

سَمَاعِی مَلِیْکَاہُ (سُلْطَانِیْکَاہُ) اکیج عارفیک

Handwritten musical score for 'Qasab' by Al-Hajj Ibrahim al-Musawi. The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in a 2/4 time signature. The first staff is labeled '1' and the last staff is labeled '4'. The title 'قصيدة' is written at the top left, and 'ابراهيم المصاوي' is written at the bottom right.

بَشْرُوقْ حَفْزًا جَمِيلًا



بَشْرُوسَانَا فِي مَكَاةٍ نَدِيمُ أَغَا

أَسْرَارُ حَقِّهِ دَوِيَّة

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

B
U
S
N
A
C
H

مَحَلَاتُ بُورْنَاخ

تأسست سنة ١٨٩٧

الرجل الثاني رقم ١٢٧

بناح إبراهيم باشا رقم ٢٠ بصر
تليفون ٤٢٤٦٦

متجر ورشة صناعة وتجليد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها
متمهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

M
A
I
S
O
N

20, Rue Ibrahim Pacha - Le Caire

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

المبيع بالتقسيط

التعاون

بأقساط

شعار محلاتنا

شهرية

الذي لا يزال متبعا

لا تتجاوز

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع

جنيتها وربع



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

أشرف حبيبته دودي

B
U
S
I
N
E
S
S
E
S
S
E
S

M
A
I
S
O
N

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقام: شستنت
۷۶۸۱

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

20. Rue Ibrahim Pacha - Le Caire

تلف: ۷۶۵۵۵ R.C. ۱۲۴ Caisse. Bismack. Caire

حبيبتي يا حبيبتي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

tainc amélioration se révèle dans la versification grâce aux soins de grands versificateurs. Nous possédons pour les Dors un bon nombre de mesures variées et de rythmes divers.

Al Taktouka. — En arabe littéraire c'est le Ohzougah : pluriel de Ahazig, on entendait par là une chansonnette d'une composition soignée dans les détails. On disait, par dédain, qu'un tel n'excellait que dans le Ohzougah. Ce mot là correspond exactement à ce que nous appelons aujourd'hui Al Taktouka dont la composition musicale est aisée et facilement saisie de tout le monde ; c'est, pour ainsi dire, une sorte de Zagal. A l'origine le Taktouka, les femmes seules le chantaient, puis il passa dans le domaine des hommes.

Populaires, très répandues, faciles à chanter, les Taktoukas ont le mérite d'inciter le peuple à la vertu et de le détourner du vice.

Al Anachiz (les Hymnes). — Ils ont récemment apparu chez nous ; on les chante fréquemment dans les écoles ; nés en Egypte avec le théâtre, ils ont été introduits dans les écoles. C'est une forme de Mouwachah, en vers parfaits. Mais tout ce qu'on a fourni jusqu'ici est composé sur une mesure unique qui se répète indéfiniment. Aussi, à cause de cette uniformité de sens et de cadence ; les trouve-t-on fades, monotones et ennuyeux même.

Le Monologue. — C'est une sorte de Zagal où l'auteur se propose

de développer une pensée morale, de révéler un coin ridicule des mœurs, ou bien de relater une anecdote gaie.

Ce genre se caractérise par sa composition imprégnée de musique occidentale. L'artiste doit s'associer à ces réclatations des gestes parfois comiques, qui interprètent les idées et les sentiments.

N'oublions pas que le monologue est une importation européenne ; il est d'un fréquent usage en Egypte depuis quelque temps.

Les Motions

De ce qui précède, nous tirons que la poésie arabe est très riche en fait de mesures, que le Mouwachah et le Zagal offrent également un nombre indéfini de rythmes, et que la versification, avec la possibilité d'inventer toujours de nouvelles mesures se prête sans difficultés à revêtir n'importe quel rythme musical.

Sur cela, la musique à mon avis, n'a pas à craindre d'entraves, du côté de la versification, qui est souple et élastique, se pèse à toutes ses exigences sous ces triples formes, poésie proprement dite, Mouwachah et Zagal.

Je propose :

1) De constituer une commission comprenant poètes, compositeurs et chanteurs qui aura pour mission de composer des chants de différents genres. La méthode de travail de cette commission consistera en ceci : Les compositeurs trouveront des airs simples, convenables au rythme désiré pour la chanson ; ensuite les poètes fe-

ront des vers dont les mouvements s'harmonisent exactement avec ces airs, enfin on exercera les chanteurs et les exécutants à les chanter et à les jouer effectivement.

2) De former une autre commission composée d'arbitres pour les apprécier et en permettre la diffusion.

3) De former une commission de poètes, de compositeurs et de chanteurs en vue de composer un hymne national.

4) En ce qui concerne les noms des modes, il y en a qui sont persans, turcs, arabes, en langue européenne, je propose de les unifier tous et de les remplacer par les termes arabes correspondants.

5) De nombreux chants sont composés sur un seul air. Si un de ces chants contient plusieurs parties, elles se ressemblent par leur composition musicale. Je conseille donc de varier la composition afin d'éviter la monotonie.

Exception faite, bien entendu, pour le début et la finale de la chanson.

6) Il est inadmissible que toutes les chansons soient érotiques ; en revanche il est bon que les unes soient descriptives ou expressives, les autres morales ; il faut qu'elles touchent à tous les sujets importants et embrassent tous les aspects de la vie sociale.

On doit composer des chansonnettes que les ouvriers, les artisans et les gens de métier pourront fredonner tout en accomplissant leur tâche.

7) Je propose d'introduire dans les écoles secondaires l'enseignement de la versification arabe.

délicats ; il se connaissait à la musique ; il faisait de la poésie et la mettait en musique et les chanteurs la chantaient ; enfin il jouait du Qanoun ».

Ce qui incita les Andalous à créer Al Mouwachah, c'est qu'ils avaient constaté que la poésie, quoi qu'en eût fait pour en couper les mesures, se refusait à suivre le rythme musical voulu ; que les Orientaux disaient la poésie puis la mettaient en musique, que la composition, pour cela, n'était pas libre, et, enchaînée et gênée par la cadence poétique, n'arrivait pas à exprimer fidèlement les sentiments. Tel un individu qui, achetant un habit tout fait, tâche de l'allonger d'un côté et de le raccourcir d'un autre pour pouvoir l'ajuster à peu près à son corps. C'est pourquoi les Andalous voulurent soumettre la poésie à la musique, et non la musique à la poésie ainsi que le firent les Orientaux. Considérant les Andalous des occidentaux.

Ils violèrent les règles des mesures de la vérification et ne s'y conformèrent pas.

Ce qui les encouragea à ne pas respecter la métrique c'est que les poètes de la première période du règne des Abbassides apportèrent certaines modifications aux mesures connues, comme Mosslem Ibn el Walid, puis modifièrent les rimes, comme nous le constatons par certains vers de Baschar et d'Ibn el Motaz ; ce qui amena la création d'El Mouwachah qui modifia à la fois la cadence et la rime. La Mouwachah se fait tantôt sur un mètre déjà connu comme par exemple celui d'Ibn Sahl et celui d'Ibn El Khatib ; ces deux Mouwachahs sont composés sur la mesure El Kamal tantôt, faute de mesures, on en crée. On a dit même que l'Egypte importait certains airs de Grèce, composés sur des rythmes simples, qu'on jouait sans paroles sur les instruments

de musique. Les chanteurs, adoptant un de ces airs, faisaient bien attention aux mouvements rythmiques durant l'exécution, tout en marquant les accents ; ensuite ils composaient la poésie sur son air de façon à former un Mouwachah bien cadencé.

N'allez pas croire que les Andalous, en créant les premiers le Mouwachah, dépassent, dans le domaine de la musique et du chant, les Orientaux. Ceux-ci maîtres incontestables en musique, y excellent merveilleusement. Le Livre des chants « Al Aghani » est surchargé de récits d'illustres chanteurs et musiciens incomparables. Les Andalous n'étaient donc que de médiocres imitateurs des Orientaux. Aussi bien la musique ne prospéra chez les arabes de l'Espagne qu'à l'arrivée de Zerlab le persan, sous le règne de Abdel Rahman II. Cet artiste était au service du Khalif Abbasside Al Mahdi et le disciple de Ishak Al Moussili.

Celui-ci pense-t-on, ayant remarqué le talent de son élève, eut une telle crainte de perdre sa haute position auprès du Khalife qu'il lui suggéra de quitter Bagdad pour l'Andalousie.

Les Mouwachahates se chantent depuis longtemps en Egypte ; seulement, leur choix est entaché de mauvais goût ; on ne sait pas choisir ce qu'il y a de plus raffiné, de plus riche de sens dans les mots, de plus parfait comme cadence dans la versification. D'habitude, les chanteurs les chantent à l'unisson, sans laisser entendre nettement les mots ni laisser discerner clairement le sens ; ce qui frappe l'oreille c'est une succession de sons agréables se déroulant sur un rythme particulier.

Nécessairement, les chanteurs font usage des Mouwachahates comme prélude pour les chansons. Ainsi, le chanteur commence le Dor par le Mouwachah.

Il est à remarquer qu'en ces derniers temps la langue vulgaire s'est glissée dans le Mouwachah.

Al Mawlaweya. — Ce genre, dit-on, prit naissance à Bagdad, après le massacre des Parmicides. Al Galal, définissant le Mouwachah, dit que Haroun Al Rachid, après l'exécution de Gaafar le Parmicide, défendit de lui adresser une épique quelconque. Cependant, un esclave de sa cour lui adressa quand même une épique de deux vers taillés sur un mètre spécial et se mit à les chanter en disant : au Mawlaweya ? Mawlaweya ? Voici les deux vers :

O Chateau ! Que sont devenus tes maîtres Persans, Rols du monde, ceux qui t'ont protégé armés de boucliers et de lances ? Tu trouveras, replique-t-il, des cadavres enfouis sous le sol en ruine, réduits, après l'éloquence, au silence et au silence.

Ainsi se fonda le premier Mawwal. Al Rachid, raconte-t-on, lorsqu'il eut appris ce fait, fit appeler l'esclave et voulu la punir pour sa désobéissance ; mais elle lui dit : O Prince des croyants, tu interdiss de leur adresser ces épiques en prose, mais mon œuvre y est absolument étrangère puisqu'il manque le ton littéraire pur.

Le Khalif fut convaincu par cet argument. En étudiant la cadence de ce genre on la trouva faite sur la mesure « El Bassit ». Il en existe deux formes : Vert et Rouge (Khodr et Homre). Le dernier, d'un emploi fréquent dans la Haute Egypte, se caractérise par une riche variété de rimes.

Al Dor

Originellement on donnait ce nom à une partie de Mouwachah ; il se compose de « mashab » et « Al Dor » il est dans le genre de Zagal. Il y a peu de temps, les Dors manquaient de fond et de forme, mais maintenant, une cer-

Rapport sur la composition, présenté au Congrès de la musique arabe par le Prof. Aly El Garem

Al Kassida

Poème composé sur une des mesures connues de la poésie arabe et se distinguant par une expression correcte et conforme à la langue arabe pure. Le poème jouait le plus grand rôle avant le relèvement de la musique en Egypte au moment où le chant était très en faveur dans les cercles du Zikr ; le chanteur mystique commençait par invoquer l'esprit des Saints et leur demandait du secours, puis il se mettait à chanter le poème sur le timbre du Zikr. Les chanteurs ne chantaient que la Mawlaweya et, chose curieuse, ces chanteurs s'en tenaient, à ce moment là, à un nombre très restreint de poèmes qui n'étaient pas de la bonne et charmante poésie, malgré la richesse de la poésie lyrique et l'abondance de ses formes à toutes les époques de la littérature arabe. Il n'était plus question après, si ce n'est en province et dans les fêtes de la naissance des Saints, de ce genre de poème chanté qui disparaît devant le torrent de l'innovation des les initiateurs furent Abdou el Hamoui et Mohamed Osman qui ont réhabilité la musique instrumentale. Aussi leurs noms ont retenti longtemps dans tout le pays qui se passionna à leurs nouveaux chants, lesquels en dépit de leur nouveauté, furent accueillis favorablement par le public. Les formes en vogue à ce temps

là furent la Mowachah, le Mawlaweya et le Dor.

Quant au poème, on l'avait écarté et on ne le chantait que très rarement. Cet état de choses a duré jusqu'à ces derniers temps où le poème reprenant, dans une certaine mesure, sa première place, les compositeurs se sont intéressés à la composition des poèmes. Peut-être que cela est dû aux progrès réalisés par le peuple égyptien en fait de culture intellectuelle et au dégoût que lui ont inspiré à la longue ces chansons incapables de traduire sincèrement ses émotions. La préparation du poème a été accompagnée de deux phénomènes : le bon choix de la poésie et l'ingéniosité de sa composition.

Au début du théâtre, en Egypte, la poésie mise en musique était en honneur et fort appréciée. Le fameux chanteur Cheikh Salama Hegazi a brillé, dans ce genre, d'un vif éclat. Mais, avec l'évolution du théâtre en Egypte, ces derniers temps, on l'a négligée et elle a presque fini par disparaître.

On rencontre aussi la poésie lyrique dans les récits célébrant la naissance du Prophète (Mouled el Nabi) ; il en reste quelques traces encore aujourd'hui.

Al Mowachah. — Il apparut d'abord en Andalousie, où il fut inventé par Mokaddam Ibn Moafer, un des poètes du prince Abdallah el Maracouani, puis adopté par Ahmed Ibn Abd Rabbah, l'a-

teur d'El Ekd el Farid. Ces deux précurseurs furent encore déposés par Obadah el Kazzaz, poète favori d'El Mostassin, Roi d'Almeiria, un des rois de Moulouks el Tawalf.

Le Mowachah incarnait le talent de l'esprit inventif. Parmi les plus remarquables compositeurs d'El Mowachah, il faut citer El Aama al Toutail et le médecin Ibn Bujuh (335 de l'Hégire) à qui on attribue les différentes formes de chant qu'on trouvait en Andalousie. Il ne faut pas oublier non plus Ibn El Labbana (597 de l'Hégire), Ibn Sahl el Israeli et Lissan el Din Ibn el Khatib.

D'Espagne le Mowachah passa en Orient ; quelques poètes s'y essayèrent, mais sans pouvoir égaler les poètes andalous. Leurs Mowachahs souffraient d'affectation et d'emphase et manquaient de mots souples et harmonieux. A la tête des meilleurs auteurs orientaux, il faut signaler Ibn Sanaa el Mok qui donna un célèbre Mowachah, chanté encore à présent. Le voici :

Kallili ya sohba tiganal Roba
Belhati Wagani Siwaraha Mon
asaf Al Gadwall.

Après ce dernier auteur, surgirent en Egypte et en Syrie beaucoup de poètes dont le plus célèbre fut le poète musicien et compositeur, Chams el Dine el Dahhane (721 de l'Hégire).

Ibn Chaker el Kotbi dit de lui :
« Il faisait des vers gracieux et

ter l'histoire pour comprendre les « Maquammates » et les « Douroubs », l'échelle et l'histoire des instruments musicaux. Notre Commission est donc l'alpha des autres Commissions.

Elle souhaite, comme résultat de ses travaux, l'impression d'une collection complète des ouvrages arabes de musique.

Et la Commission de l'Enregistrement reproduit la voix du présent par les célèbres disques « His Master's Voice », notre Commission dans une suite de volumes scientifiques, vous donne la voix du passé.

L'Egypte n'a-t-elle pas donné naissance à « Al Hossein Ibn Ali al Maghrabi » et « Al Mousabba-

hi », au 7ème siècle de l'Hégire ? Chacun de ces auteurs a produit un ouvrage d'après le style de « Kitab al Aghani » écrit par « Aboul Farag ». C'est également l'Egypte qui a offert au monde le célèbre Al Falaki Ibn Younes qui a composé un ouvrage de louanges sur l'« Oud », sous le titre « Al Oukoud wal SouOud ».

De la terre bénie du Nil est sorti Ibn al Haitham qui a donné des explications complètes et des commentaires exacts sur les théories musicales d'Euclide.

Dans ce pays, a vécu Abu Saït Umayà. Son « Risalâ Fil Moussika », était d'une importance telle qu'il fut mentionné dans les ouvrages hébreux. Al Bayasî le favori de Salah el Dine le Victorieux,

« Art un musicien d'une condition non inférieure, Alam el Dine Kaiser de naissance égyptienne, était le plus célèbre de son temps par ses théories musicales.

Ibn al Tahan est un autre musicien Egyptien qui a composé un ouvrage sur la musique, considéré comme très important dans son genre, car il traite de l'Histoire musicale et de ses théories en mêmes temps.

Tous ces écrivains ont vécu avant le VII^e siècle de l'Hégire.

Aujourd'hui que les trois belles semaines du Congrès sont encore présentes dans notre mémoire nous souhaitons que l'Egypte reprenne sa situation florissante de jadis dans le domaine des arts islamiques.

MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad Ier (Tél. 2305)

PIANOS HOFMANN
et
RADIO TELEFUNKEN

sous ce titre : « Un ancien maître du Oud Maghrébien ».

Et d'autres ouvrages dont le Baron d'Erlanger prépare la traduction.

c) La Commission recommande l'obtention des photographies de tous les manuscrits arabes importants et de les garder soit dans la Bibliothèque Nationale soit dans la Bibliothèque de l'Institut de la Musique Orientale.

d) La Commission recommande l'obtention des photographies de certains manuscrits persans et turcs, car, après la période de Safi el Din, ces manuscrits sont nécessaires pour bien connaître le progrès théorique de la musique arabe.

Chapitre V

5) Quels sont les ouvrages qui n'ont pas encore été publiés et comment les imprimer ?

Les manuscrits non imprimés sont tous ceux qui n'ont pas été mentionnés dans la réponse à la quatrième question.

Après une longue étude la Commission a pris les décisions suivantes :

a) La Commission recommande la formation d'un Comité qui choisira les manuscrits les plus importants et les fera traduire et imprimer.

b) Chaque manuscrit choisi devra être présenté avec un fac al-mill, un commentaire et une traduction en langue européenne.

c) Demander au Gouvernement de fournir les fonds nécessaires pour qu'il ait une source sûre que l'on consulterait sur les ouvrages arabes traitant de la musique et d'aider ceux qui se chargeraient d'éditer ces ouvrages.

d) La Commission recommande que les manuscrits des poèmes

écrits pour les « Noubah » et les « Toubou » et d'autres genres de musique soient publiés, spécialement ceux qui contiennent des sujets et non seulement des chapitres érotiques car il faut que le compositeur moderne ait un grand choix de sujets pour varier la composition musicale.

e) Il est nécessaire d'imprimer les ouvrages qui, du point de vue religieux, traitent de la permission et de l'interdiction du chant, ainsi que ceux qui traitent des chants coraniques. Il sera préférable aussi d'imprimer des ouvrages contenant au moins l'essentiel de l'histoire de la musique dans l'Islam.

Chapitre VI

6) Cette publication profiterait-elle à la musique dans les pays de langue arabe ?

En réponse à cette question Monsieur le Baron Carra de Vaux dit que les Beaux-Arts ont une grande importance chez toutes les nations de langue arabe.

Le premier de ces arts est la Musique. Etant donné la grande importance accordée à cet art dans les siècles passés par les musicologues musulmans et comme la musique ne peut progresser que par l'étude des anciens manuscrits, essentiellement importants, il considère comme absolument nécessaire l'impression de ces manuscrits.

Le Professeur Docteur Wojt dit que chacun connaît la grande influence que la musique arabe avait sur la musique du Moyen-Age dans l'Europe occidentale. Il est nécessaire de comprendre la musique arabe pour pouvoir apprécier la musique du Moyen-Age. En un mot, la traduction et l'impression des ouvrages arabes sur

la musique n'aideront pas seulement à comprendre la musique arabe proprement dite, mais aussi à comprendre la musique de tous les temps et de tous les lieux.

M. Mohamed Kamej Hagag dit que l'utilité des manuscrits n'est pas douteuse, car elle nous permet de suivre les différentes étapes de la musique arabe depuis son évolution jusqu'à nos jours. Elle nous aide aussi à reconnaître ce qu'était la musique arabe durant sa période florissante au temps de Haroun el Rachid, et nous permet de comprendre « Kitab Al Aghani » et de déchiffrer quelques unes de ses énigmes. D'autre part, l'échelle musicale ne peut être comprise sans avoir étudié la musique du temps de Al Khalil Ibn Ahmed, Al Kindi, Al Farabi, Ibn Sina Safi el Din et Ibn Othail et autres.

Conclusion

Le Président de la Commission remercie Messieurs les Membres de la Commission d'Histoire et des Manuscrits de leur collaboration et tient à signaler les services précieux de Fouad Eff. Mouhaghghab, qui a aidé la Commission dans ses travaux.

Les travaux de la Commission ne doivent pas tarder à avoir de bons résultats, ceci non seulement à cause de ses efforts, qui, la Commission l'espère, seront approuvés par les membres du Congrès, mais aussi par l'activité personnelle et directe de ses membres.

Sans vouloir exagérer l'importance de notre Commission, nous sommes persuadés que les autres Commissions auront souvent recours à nos travaux, car les recherches de chacune d'elle se basent forcément sur l'histoire. Il est en effet nécessaire de consul-

Chapitre III

3) Préparer un rapport traitant de l'histoire de l'échelle Musicale arabe et des différentes phases de son évolution.

La Commission a reçu une lettre où le Dr. Salem de Damas parle d'une manière superficielle de l'échelle musicale et de son histoire.

La Commission a remercié son auteur, mais n'a pu utiliser ses suggestions.

Elle a également reçu de M. Ahmed Amin el Dik une lettre de grande importance mais contenant, en grande partie, des tableaux mathématiques importants sans explications. La Commission a remercié son auteur et regrette ne pas pouvoir l'employer dans son rapport. Dr. Farmer offre de faire un apport sur l'histoire de l'échelle musicale qui se trouve annexé au présent rapport ainsi qu'un autre, le « Risala Fi Elm al Angham » de Chahab el Din el Agami.

Chapitre IV

4) Faire une statistique des plus importants manuscrits arabes traitant de la musique : ceux qui ont été publiés et ceux qui ont été traduits dans une autre langue, commentés et annotés.

L'énumération des plus importants manuscrits arabes traitant de la musique et signalant ce qui a été publié et traduit en d'autres langues avec annotations.

Des listes de manuscrits figurant dans les différentes bibliothèques ont été présentées par le Dr H. Farmer, M. Kamel Haggag Eff. et M. Salazar.

En outre M. le Baron Carra de Vaux, El Sayed Hassan Honei Abdel Wahab et le Prof. Zamperli ont attiré l'attention de la Commission sur d'autres manuscrits.

La Commission a examiné et discuté toutes ces listes.

Le Prof. Salazar a déclaré que le Gouvernement Espagnol est disposé à faire cadeau au Gouvernement Egyptien de plusieurs reproductions photographiques des manuscrits se trouvant dans les Bibliothèques de l'Espagne, qui sont jugés utiles par ladite Commission. Le Professeur Zamperli a déclaré de même que la Société des Musiciens Italiens est disposée à présenter la liste des livres et manuscrits qui se trouvent dans la Bibliothèque du Vatican.

M. Naguib Nahas a montré une précieuse collection de reproductions photographiques de quelques célèbres manuscrits à la Commission qui l'a vivement remercié pour l'intérêt qu'il porte à l'art.

Les visites de la Bibliothèque par la Sous-Commission ont donné de bons résultats.

La Bibliothèque Royale a présenté à la Commission une liste des livres et manuscrits qu'elle possède.

La Sous-Commission a pu dans ses visites, identifier certains manuscrits portant des titres erronés.

Le Dr. Farmer a fait remarquer que de telles erreurs peuvent se trouver dans les Bibliothèques d'Europe et il a donné comme exemple deux livres se trouvant à la Bibliothèque Nationale de Paris attribués à Mohamed Ibn Zakaria al Razi, tandis que l'un deux n'est en réalité que l'ouvrage de Safi al Din intitulé « Al Adouar », et que l'autre est une épître intitulée « Elm al Angham » de Chahab el Din el Adjamy.

Monsieur Kamel Haggag a donné un autre exemple, à savoir que « Kitab el Adouar » se trouvant à la Bibliothèque Royale et à l'Institut de Musique et attribué à Ibn

Sabir n'est en vérité qu'un ouvrage de Safi el Din.

La Commission désire mentionner que les deux ouvrages traitant de la musique écrits par Khalil Ibn Ahmed, le plus ancien des auteurs arabes, et qu'on croyait depuis longtemps en possession d'un musicien du Caire, n'existent pas du tout.

La Commission a décidé :

a) Que, bien que les listes demandées aient été faites, la préparation d'une liste encore plus détaillée est recommandable ; or, elle ne peut être dressée que si l'on possède les renseignements nécessaires. C'est pourquoi le Dr. Farmer et Mohamed Kamel Haggag Eff. ont été priés de faire après la clôture du Congrès une liste complète des manuscrits et de la remettre au Secrétariat Général du Congrès.

b) Les manuscrits qu'on a fait imprimer sont peu nombreux. En voici l'énumération :

1) « Risala al Charafia » par Safi el Din Abdel Momen. Un résumé de cet ouvrage a été imprimé en français, sans le texte original, par le Baron Carra de Vaux.

2) « Kitab al Mousika al Kabir » par Al Farabi. Cet ouvrage est traduit en français, sans texte, par le Baron d'Orianger.

3) « Risala Fi Khobr Taalif al Alhan » par Al Kindi. Cet ouvrage est traduit en allemand avec textes et dessins et commenté par MM. le Dr. Lachmann et le Dr. El Hetny.

4) « Kitab Al Nagat » par Ibn Sinâ, traduit en allemand avec textes et commenté par le Dr. El Hetny.

5) « Lissane El Dine al Khatib » et autres lettres marocaines traitant de la musique traduit en anglais avec textes et commentaires par le Docteur H. Farmer

liste est actuellement parvenue et a été mise à profit par la Commission.

Des listes d'ouvrages imprimés furent établies par le Docteur Farmer, Mohamed Kamel Haggag et le Colonel Pesenti. Après l'examen de ces listes la Commission estima devoir faire les suggestions suivantes :

a) Prenant en considération toutes ces listes, la Commission décide que des listes plus complètes soient établies par ses Membres après leur rentrée chez eux et s'être mieux documentés. Ces membres ont été priés d'établir des listes commentées d'ouvrages imprimés. Les listes des ouvrages en langue européenne seraient adressées à M. le Docteur Farmer et les listes des ouvrages en langue arabe à M. Mohamed Kamel Haggag.

Ces derniers ont été invités, chacun en ce qui le concerne, à établir une liste définitive des ouvrages occidentaux et orientaux et de les communiquer au Secrétariat Général du Congrès.

b) La Commission reconnaît que certains ouvrages sont surannés ou erronés dans leur conception de la musique arabe et de son histoire. La Commission pense en même temps que tous les ouvrages doivent figurer sur les listes parce qu'ils révèlent les degrés d'évolution des musicologues dans le domaine des études. C'est pour cette raison que la Commission recommande des listes commentées.

Chapitre II

2) Que faudrait-il faire pour encourager la publication en arabe d'une étude scientifique des diverses périodes de l'histoire de la musique arabe.

La Commission a jugé nécessai-

re de fixer un champ d'étude vaste, à ceux qui s'intéressent à l'histoire de la musique arabe. Elle estime que non seulement les documents littéraires doivent être étudiés, mais aussi l'iconographie aussi bien que les spécimens d'instruments musicaux conservés dans les musées.

Les manuscrits littéraires seront traités avec détails dans le quatrième chapitre.

L'iconographie est d'une grande importance parce qu'elle confirme parfois la documentation écrite. La Commission a, par conséquent, désigné le Docteur Farmer pour visiter, avec le Rédacteur de la Commission, le Musée Arabe.

Deux visites furent faites au Musée Arabe et une autre au Musée des Antiquités Égyptiennes.

Douze dessins représentant des musiciens et des instruments musicaux datant du 1^{er} siècle de l'Hégire furent remarqués. Parmi ceux-ci se trouve la célèbre plaque en bois dont l'Institut de Musique Orientale détient une photographie. Des photographies de ces douze dessins furent demandées.

La Commission a par conséquent décidé :

a) Étant donné que les icônes, les dessins et sculptures sont d'une importance capitale et aident à étudier l'histoire de la Musique la Commission recommande d'étudier tout ce qui se trouve dans les Expositions historiques et les Musées, tels que le travail du métal, du verre, de l'ivoire, les travaux qui représentent des dessins de musiciens et d'instruments musicaux, de leur composer un index et de les garder à la Bibliothèque Nationale.

b) Étudier les manuscrits photographiés dans le même but.

En ce qui concerne le meilleur moyen d'encourager la publication

des ouvrages scientifiques en langue arabe et de nature à faciliter l'étude de l'histoire de la Musique, la Commission a étudié avec un soin particulier cette question et a proposé ce qui suit :

a) La Traduction en arabe du livre du Docteur Farmer intitulé « L'histoire de la Musique Arabe » imprimé à Londres en 1929. C'est un des meilleurs ouvrages qui traitent de la musique arabe.

b) La Commission recommande que le livre de Mohamed Kamel Haggag Eff. intitulé « Kitab Al Musiqqa Al Charikah » imprimé à Alexandrie en 1924 serve à l'enseignement en attendant un autre ouvrage, plus grand et plus détaillé.

c) La Commission trouve souhaitable d'écrire un ouvrage en se basant sur « Kitab al Aghani » de « Abi Faras al Asfahani » et « Al Fihrist de Ibn el Nadim », traitant de l'histoire musicale jusqu'au III^e siècle de l'Hégire. Cet ouvrage contiendra ainsi l'histoire des chanteurs, des musiciens, des compositeurs et des auteurs de musique durant l'apogée de la musique arabe.

La Commission croit qu'un ouvrage de cette nature sur la grandeur de l'ancienne musique arabe, encouragera cette génération à imiter leurs illustres ancêtres.

d) La Commission ayant remarqué que la 8ème question de la Commission des Instruments propose la création d'un Musée pour les Instruments musicaux, elle décide de coordonner les décisions des deux Commissions.

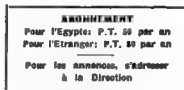
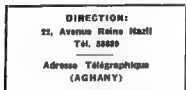
e) La Commission recommande de faire figurer sur le programme d'étude de l'Institut de Musique Orientale et des Instituts similaires, l'enseignement de l'histoire de la Musique Orientale et spécialement celle de la musique arabe.

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)



No. 8. 1ère Année.

1er Septembre 1935. P.T. 3.

Rapport Général sur les travaux de la Commission d'Histoire et des Manuscrits

La Commission d'Histoire et des Manuscrits a été chargée d'étudier les questions suivantes :

1) Faire la liste des ouvrages orientaux et occidentaux qui traitent de l'histoire de la musique arabe.

2) Que faudrait-il faire pour encourager la publication en arabe, d'une étude scientifique des diverses périodes de l'histoire de la musique arabe ?

3) Préparer un rapport traitant de l'échelle musicale arabe et des différentes phases de son évolution.

4) Faire une statistique des plus importants manuscrits arabes traitant de musique : ceux qui ont été publiés et ceux qui ont été traduits dans une autre langue, commentés et annotés.

5) Quels sont les ouvrages qui n'ont pas encore été publiés et comment les imprimer ?

6) Cette publication profiterait-elle à la musique dans les pays de langue arabe ?

La Commission d'Histoire et des Manuscrits a tenu sa première séance le 15 mars 1932.

Elle a élu Président le Docteur Farmer et M. Mohamed Kamel Haggag, Secrétaire

La Commission a tenu 8 séances plénières et 6 séances de sous-commission.

La Commission a l'honneur de soumettre à l'approbation du Congrès le rapport suivant :

Chapitre I

1) Faire la liste des ouvrages orientaux et occidentaux qui traitent de l'histoire de la musique arabe.

La Commission d'Histoire et des Manuscrits a été chargée d'étudier les questions suivantes :

Cette question a spécialement retenu l'attention de la Commission. Dès le début, il a été jugé nécessaire de faire une visite à la Bibliothèque Nationale. A cet effet, une Sous-Commission comprenant MM le Docteur Farmer, Mohamed Kamel Haggag et El Sayed Hassan Hosny Abdel Wahab fut constituée. Des ouvrages et des manuscrits furent consultés à la Bibliothèque Nationale et certains livres furent prêtés par celle-ci à l'Institut de Musique Orientale aux fins d'être consultés ultérieurement par la Commission. En outre, des dispositions furent prises pour mettre à la disposition de la Commission une liste complète des ouvrages existants et qui traitent de la musique arabe. Cette



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL CHEFNY Ph.D



الموسيقى

لسماعة المصنف الموسيقي العربي

العدد ٢٠ ملها

العدد التاسع

القاهرة في ١٨ جماد آخر سنة ١٣٥٤



العدد ٢٠ ملها

السنة الأولى

١٦ سبتمبر سنة ١٩٣٥

الموسيقى

مجلد التاسع عشر

تصدر نصف شهرية موقوت

لجان حال المهنة ليل للكي للموسيقى العربية

رئيس التحرير الدكتور : دكتور محمد عبد الحليم

كلمة المحرر

معاً هذا الموسيقي
هنا وهناك

الاشتراكات

الدوايرة

٥٠ قرشاً سنوياً في نصف سنة

٨٠ قرشاً سنوياً في سنة

الاشتراكات تبشر عليها في الدوايرة

٢٢ شارع المسكدة - مصر

تأسيسه في سنة ١٩٢٩

المسؤولون في الدوايرة

كم من شباب مصر من يزع به طلب العلم إلى بلد
طروح ، وكم منهم من تأوى به النوى إلى دار غربة
ومكان سحيق ، يتجافى جنبه عن وثير الفرائش ، ودفيق
الذئار .

وطلب العلم ، كان وما يزال ، سفينة الدأب والكبد ،
ومركب الجهاد والاضطلاع ، فإذا يبنى لهؤلاء الشباب
أن يُمدوه لبلادهم بعد أن يرد الله غربتهم ، وينالوا من
العلم النصب الأوفر ، والحظ الأوفى ؟

أدنى ما تتناول له البلاد من الطمع فيهم أن يُجدوا
في الأمر ولا يفتروا في التنبيه إلى الأخذ بتغيير النظم
والأوضاع التي أفاد منها الشعوب والمجتمعات التي تحقوا
العلم في ربوعها وتنهلوا من مشارعها .

هذا واجب يفرضه حب الوطن وتقديسه ، والبر
به ، والوفاء بحقوقه ، وهو واجب يستحيل إغفاله أو
التلهي عنه ، ولا اقتطع الرجاء في الإصلاح ، ورجع
بنا اليأس إلى دار هوان .

في هذا العدد

الصوت الانساني في دور الشينغونغ

بحث في المقامات

مبادئ الموسيقى النظرية

التحفة « نشيد »

الله في علاه « نشيد »

في عالم الموسيقى

الاذاعة

رواية المجه

مقطوعات موسيقية

للرحوم سيد دويش

معاهد الموسيقى :

هنا وهناك

الالات الوترية في الفولة الحديثة

ولع الناس بالقديم

ساعة مع رلفة واحدة

سيد دويش

حديث عن مؤتمر الموسيقى

والاسطوانات التي سجلها

التشيد القومي الرسي

نواذر ونسكاهات

القسم الفرنسي

تقرير لجنة الاتان بمؤتمر الموسيقى

تقرير لجنة المقامات والابحاح والتأليف

بالمؤتم

هذه معاهد الموسيقى في بلاد الغرب ، أذكر منها على سبيل المثال ، المعهد العالي للموسيقى ببرلين :
ماهى موارده ؟ وما وسائل حياته ؟ سنعلمون حديثاً عجيباً . هذا المعهد العالي حكوى . وهذه الصفة وحدها
تؤطر أمره ، وتكفل له الصمة والسلامة ، وتضمن للشغلتين فيه ، أساندة وطلاباً ، ليان العيش ورخاءه .
فهل اكفى الشعب الألماني بهذا ، وارتضى له هذه الكفالة الحكومية المضمونة ؟ كلا . . . إنما حبس عليه
المحسنون من الأثرياء ، والمهتمون بالنهضة الموسيقية من الموسرين ، أوقافاً تدر عليه جزيل الخير ، وتقيه غوائل الضير
عجاً ! وهل المعهد الذى تتولاه الحكومة فى حاجة إلى هذه الرعاية الشعبية السامية ؟ قد لا يكون بالمعهد حاجة ،
إنما يريد الشعب أن يستوفى للمعهد القنى والسمة ، فإن به طلاباً مُصْغِرِينَ من أهل العسرة والفاقة ، يجب أن
يُخصب عيشهم ، ويُمرع جنابهم ، ويسعوا بحاجتهم ، حتى يظفروا بنجح الطلب والتحصيل ، ويستكملوا دراستهم
ونفقات عيشهم ، وفيهم التواضع المبقرون .
وهذه الأوقاف محبوس بعضها على وفاء المصاريف المدرسية عن الطلبة الفقراء ، وبعضها محبوس على عيالتهم
ونفقات عيشهم ، وكفالة لوازم حياتهم .

والطرب المعجب في هذه الأوقاف والمحبوس (١) أن بعضها وقف على نفقات غسيل ملابس الطلبة ، أو صرف قطع
الصابون لهم ، أو تموينهم بالخلاوى وما يتصل بها . ذلك بأن الحكومة تكفل بنفقات التعليم ، والشعب يكفل عيش المتعلمين
هذه معاهدهم ، وهذا شأن أهل اليسار معها ، فأين منها معاهدنا وموسرنا ؟
إسمعوا أيضاً عجاً ! فأما معاهدنا الموسيقية ، فأصدق ما ينطبق عليها قول ذلك الصوفى الذى سئل . من أين
رزقك ؟ فقال : من خلقت الرعى يأتينا بالطحين ، ! ! فهى على باب الله . لاهى حكومية تتولى الحكومة الاتفاق
عليها وتضمن لها الصمة والسلامة ، ولا هى بما يشعر بوجوده أغنياؤنا وأهل النعمة المراتشون .
حياة المعاهد الموسيقية فى مصر فى مهب الرياح ، فهى لا سند لها إلا جهود مديريها والقائمين على أمرها ،
وهؤلاء يلقون الويل مما يحل بهم من الزعازع والشدائد .
وهب أن واحداً أو اثنين من هذه المعاهد تمدها الحكومة بمعونة مالية ضئيلة من بنود التعليم العام ومن
نفود المراهات . فهل فى هذا ما يوطد أركانها ويقيم دعامتها ؟
وهب أن هذا ، يقوم ، فى عناء ومشقة . بنفقات التعليم وما يتصل به من كتب وأدوات وآلات . فمن
يكفل حياة الطلاب ، ويضمن لهم رعا العيش ؟

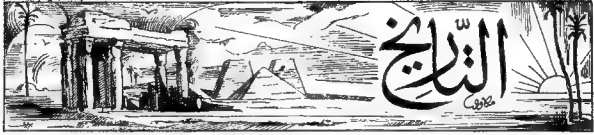
النيوخ والعبقرية من مواليد الأكواخ ، فاذا أحسن الأغنياء القيام عليها ، وتمهدها بالبر والأسعاف كانت
للوطن عماداً ، وللعلم سناداً .

كم من ذكاه وقاد ، يخج ضياء العسر . وكَم من نجابة مزهرة يانعة يذبها الأملاق والفاقة ، ولو أصابت
حظها من المعاهد والرى لأخصبت وملأت الأرض بركة وخيراً .

أيها السادة المحسنون : بعض تفكيركم لمعاهد الموسيقى فى مصر ، فوافقه أن توجههم إليها بالأحسان ،
وحسبتم عليها بعض خيرائكم . اند تششون نشأ صالحاً . وتنبئون نباتاً حسناً ، تجزون عليه الجراء الأرقى ،
فليس بين الأعمال الصالحات عمل يضمن بقاء الفخر . وخلود الذكر ، خيراً من البر بالوطن وبنيه ، وناشته وأهليه .

وكبروكوهر الفنى

(١) جمع حبس بالضم وهو ما وقف .



موسيقى الدولة الحديثة الآلات الوترية

نحدثنا في العدد الماضي عن نوعين من هذه الآلات . هما : العود والكنتارة ، وتحدث اليوم عن النوع الثالث من الآلات الوترية التي استعملتها الدولة الحديثة وهو آلة الجنك أو الصنج :

٣ - الجنك أو الصنج

ليس هذا النوع جديداً في مصر ، فأن ظهوره لم يبدأ بظهور الدولة الحديثة كما افترق لآلتي العود والكنتارة ، إنما الجنك آلة قديمة عرفت في مصر في الدولة القديمة ، بل وكانت آلتها الوترية الوحيدة ، على نحو ما يثناه آتفا .

كُبرت آلة الجنك في الدولة الحديثة وزاد حجمها على ما كانت عليه أولاً . وكُبر صندوقها المصوت . وأرقي عدد أوتارها حتى تراوح بين التسعة والثلاثة عشر والأربعة عشر ، وفي بعض الأحيان بلغ التسعة عشر وترّاً .

ولما كثر عدد الأوتار ، وخيف اللبس عند استعمالها ، صنعت الأوتاد التي تثبت فيها الأوتار - وهي بمثابة المفاتيح في الآلات الحديثة - من لونين : الأبيض والأسود . على التالى . وكانت الأوتاد البيضاء تصنع من العاج ، والسوداء من الأبنوس ، وهذه هي الحال تماماً في مفاتيح البيانو الحديث ،

وفي عهد تحتمس الثالث رأينا آلة الجنك نفسها كثيراً ما تصنع من الأبنوس . وتحلى بجلى من الذهب ، والأحجار الكريمة . وأرقى ما وصلت إليه صناعة هذه الآلة كان في الأسرة العشرين .

تشهد بذلك صورة آليين من هذا النوع ، الصورتان الأولتان من اليسار في مجموعة الآلات الملونة بالصفحة المقابلة ، ، من نقوش هذه الأسرة بمقبرة وميسير الثالث ، وهما أكبر حجماً من الإنسان ، غنيتان بالزخارف ، ينتهي صندوق إحداهما برأس أبي الحول لابساً التاج المزدوج ، تاج الوجه البحري وتاج الوجه القبلي ، وينتهي صندوق الثانية برأس إحدى الآلهة يملوه تاج الوجه البحري
وجميع أنواع آلة الجناك التي عرفناها في الدولتين القديمة والوسطى ، كانت كلها من نوع الحناك المنحني . أو الجناك المقوس ، وهو النوع الذي يكون مجموع رقبته وصندوقه المصوت على شكل قوس . وأما في الدولة الحديثة ، فإنا نرى إلى جانب هذا النوع الذي ذكرناه ، أنواعاً أخرى متعددة ، أخصها :

الجناك ذو الحامل



صورة ١

وليس هذا في الحقيقة نوعاً جديداً ، بل هو نوع من الجناك المتقدم المنحني ، إنما يمتاز بأن يرتكز صندوقه المصوت على حامل يمنع اتصال الصندوق بالأرض اتصالاً مباشراً . وهذا الحامل إما أن يكون جزء من الآلة مثبتاً في صندوقها ، وإما أن يكون جزءاً منفصلاً عنها توضع الآلة فوقه أثناء العزف بها . صورة ١ ، والصورة الأولى من جهة اليمين في مجموعة الآلات الملونة بالصفحة المقابلة ، .

الجناك الزاوي

وهو نوع متصل الرقبة فيه بالصندوق المصوت على شكل زاوية قائمة في الغالب ، وتولف هذه الآلة مع أوتارها شكل ثابك ، ويكون صندوقها المصوت في أثناء الاستعمال موازياً للمازف ، والقاعدة أفقية له تثبت فيها الأوتار . صورة ٢ .

وقد رأينا هذا النوع الزاوي لأول مرة في الفرق الموسيقية الآسيوية الخاصة بأمينوفيس الرابع في الأسرة الثامنة عشرة .

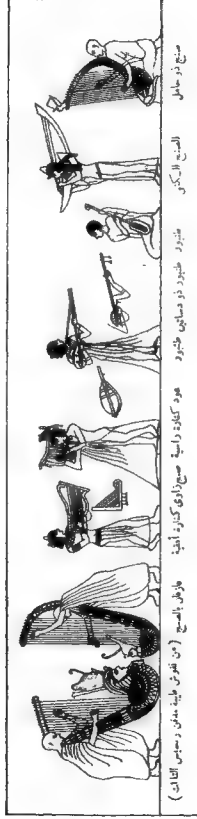
وفي عهد ملوك سائيس في الأسرة السادسة والعشرين ، نرى الزاوية حادة ، وقد زاد عدد الأوتار إلى ٢٢ وترًا ، وأوتاد الأوتار مصنوعة من العاج والأنبوس على نحو ما قمنا .



صورة ٢

وقد وقفنا إلى مشاهدة هذه الآلة فإن واحدة منها محفوظة في اللوفر .

صَوْنُ النَّاسِخِ الْمُنْتَجِعَةِ
لِلنَّاسِخِ الْمُنْتَجِعَةِ الْمُنْتَجِعَةِ
مَوْجِبُ قَوْلِهِمْ بِالْمَقْرِبَةِ
الْأَلَاةُ الْوَسْطِيَّةُ



(من نقوش مدينة مدائن وسيس الثالث)

(منقوش المدينة المنورة)

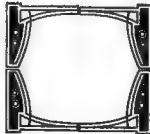
الجنك الكنى

وهو نوع يحمل على الكنف فى أثناء العزف به . صندوقه المصوت كشكل القارب ، تخرج رقبته من أسفله ، وتحمله المازقة به على كنفها اليسرى ، بحيث يكون الصندوق المصوت جهة الأمام والرقبة جهة الخلف . وتستعمل اليدين مما فى الضرب ، كما هو الحال فى استعمال جميع أنواع هذه الآلة . الصورة الثانية إلى اليمين فى مجموعة الآلات الملونة . ويرجع عهد استعمال الجنك الكنى إلى الدولة الوسطى ، إلا أن استعمال هذا النوع لم ينتشر إلا فى الدولة الحديثة . ولصعوبة حمل هذه الآلة . وصعوبة استعمالها ، لا يركب عليها غير ثلاثة أوتار فى العادة ، وفى النادر أربعة . وقد عثر على آلة واحدة ذات خمسة أوتار محفوظة بالمتحف المصرى بليفربول ، ولكن هذا شىء استثنائى .

ملاحظة هامة

من المهم جداً ملاحظة أن المازف بآلة الجنك ، على اختلاف أنواعها ، منذ الدولة الوسطى كان يستعمل يديه معاً فى الضرب فى وقت واحد على وترين مختلفين ، وتخرج نغمتان معاً هما ، كما تدل النقوش ، القرار والجواب . أو القرار والرابعة ، أو القرار والخامسة . ويستخلص من ذلك أن المصريين ، منذ حوالى سنة ٢٠٠٠ قبل الميلاد ، لم تكن موسيقاهم ذات التصويت الواحد . بل كانت موسيقى يدخلها نوع خاص من تعدد التصويت ، لا يزال حتى اليوم مستعملاً فى بعض آلات الموسيقى العربية ، وهذه هى الخطوة التمهيدية التى بنت عليها أوروبا علم المارموني الذى هو أساس موسيقاهما .

وإذ قد اتينا من عرض جميع أنواع الآلات الوترية فى الدولة الحديثة فقد أثبتنا - [تماماً للفائدة - لوحة ملونة شاملة لجميع أنواع الآلات الوترية التى عرفت فى مصر قديماً .



أرب الموسيقي وفلسفتها

أيانا يحاكون بها مذهب الشعراء الأقدمين وينسبونها إلى واحد منهم ثم يجتزئون أحد الرواة المتمصنين للقديم فيشددونه لإيادها فيطرب لها . ويوم بها ، حتى إذا غمرته النشوة لجأه الشاعر العابت بأنها له فيغضب ويعود في حكمه متمحلاً المعاذير .

وكذلك كان يقول المفسرين في زمن الأمويين والعباسيين يتعصون للحنين الأقدمين أحضراب معبد وابن جامع ولا يلحقون بهم أحداً من أهل العصر وإن كان أفضل منهم صناعة وأجود منهم أداء .

بل لقد أثر عن إسحاق بن إبراهيم الموصلي أنه سئل عن لحنين في صوت واحد أحدهما له وثانيهما لمن قديم : أيهما أفضل فذهب إلى تفضيل اللحن القديم على لحنه ، وقد خالفه النقاد في ذلك وأثبت أبو الفرج الأصفهاني أن لحن إسحاق أفضل من اللحن القديم معزراً رأيه بما دلت عليه الشواهد من أنه إذا كانت هناك لحنان في صوت واحد فلا بد من أن يتغلب أحدهما على ثانيهما فيولع الناس بالحنين منها ويهجرون القديم ، وليس في يد الناس من اللحنين اللذين عناهما إسحاق غير لحنه هو . فأما اللحن الثاني فقد نسي ولا مظهر له إلا في الكتب . قال :

« ولكن إسحاق لا يدع تعصبه للقدماء .
فها هو إسحاق شيخ الصناعة وغرما في القديم

ولع الناس بالقديم

أكثر ما تسمعه حين تتوسط حلقة من ذوي الأسنان ، ودار الحديث حول الغناء ، هو الحسرة البالغة على من مات من أهل الفن والتفجع على عهدهم الزائل والهلقة الشديدة على سماع واحدة من « آه » المرحوم عبده أو « ياليل » فقيد الفن الشيخ يوسف أو تقاسيم المرحوم عثمان .

وقد يذهب بعض الشيوخ في الغلو مذهباً يصرفه عن الانصاف ويدفعه إلى القول بأن ليس أحد من المعاصرين ، وإن ذاع صيته وطبقت الآفاق شهرته ، مقارباً لشيوخ الفن الأقدمين أو مدانياً لهم ، وأين من ذلك الغناء الممتع الجميل ، عبث الصبيان ولغو المجددين ؟ ومع أن هناك غلواً شديداً في الحكم . وسرفاً بالغا في التقدير إلا أنه يشفع فيه أن هذه الظاهرة ماثلة في جميع الفنون لا في الغناء وحده . والذين قرموا تاريخ الآداب العربية يعملون أن رواة الشعر وقته كانوا يتعصون للأقدمين ويتخسون المعاصرين قديمهم ، ولم في ذلك نواذر كثيرة وطرائف ممتعة . وقد حدث كثيراً أن كان الشعراء المعاصرون يمشون بهم فيقولون

والحديث تغلب عليه هذه النزعة وتطغى عليه حتى تؤثر في حكمه لا على نفسه لحسب بل على غيره كذلك . وهناك من الشواهد التي تحمل أثر هذه النزعة ما لا يحصى .

وإذ كانت هذه الظاهرة النفسية عامة في الفنون ومتشعبة مع طبائع الناس في القديم والحديث فأن على الباحث أن يعترف بها ولا بأس من أن يتلمس منشأها ويتحسس من حوافرها ، غير حائق عليها أو متبرم بها فأن من الطبائع ما لا سبيل إلى تقويمه أو تحديه .

ومن الحق أن نقرر أن هذه الظاهرة غالبية على الشيوخ وهي أكثر تحكماً فيهم منها على الشباب . ولما كان الشباب سيصلون يوماً ما إلى الشيخوخة فأنهم حين يتقدم بهم العمر سيلزمون سنة الشيوخ من التعصب للفتن الذين عاصروا حداثتهم وشغفوا آذانهم أيام الشباب .

وإذ تسلسل بنا البحث إلى هذه النتيجة فأننا لا نجد حرجاً في القول بأن تعصب المرء للفتن الأقدمين إنما هو نوع من الأنانية الشخصية ، وضرب من ضروب حب الذات ، وأثر من البكاء على الشباب ، والحنان إلى أيامه الناضرة وذكرياته الطيبة .

فالشباب زينة الحياة ، ووجهة الدنيا ، وأنس النفس وأنفس متاع في الوجود ، وقديماً قال الشاعر .

ما كنت أوفى شبابي كنه قيمته

حتى مضى فاذا الدنيا له تبع

وظاهر أن ذكريات الشباب هي أعر شيء على الشيوخ . فاذا كان هناك ما يحرك هذه الذكريات من شجر أو طرب هاجت النفس وانقلبت إلى الماضي تغلب

صفحاته وتستعيد حوادثه متلثة فيها العزاء من عمر مضى وحية شارفت الانتهاء . وهناك لا تمدل بشئ من ذكريات الشباب شيئاً مهما جل وعلا . ذلك أن هذه الذكريات قد ارتبطت بالشباب وصارت جزءاً ثابتاً منه لا يرمى عنه فكاً كا .

فاذا قال الشيخ إن فلاناً من الفتين الذين عاصروا شبابيه لا عوض منه ولا كفارة له وإن هؤلاء الفتين المحدثين لا يلبغون شيئاً من شأنه ولا يدانونه في الصناعة وحلاوة الصوت ولذة الإيقاع . فأغلب الظن أن حكمه فيما يتصل بذاته صحيح ولا سبيل إلى إقناعه بالخطأ أو إرادته على التحول والانتقال إذ كان إنما يصدر عن نفس تستلبي حكمها من ذكريات الشباب وروابطه المقدسة ، وهو حين يقضى بالحكم إنما يستوحى عصره الذهبي ويتعصب لشبابه الذاهب ، وهو أعر شيء في الحياة .

وهناك تعليل آخر لهذه الظاهرة أو لجزء منها ، وهو سائل فيما عمدته المعاصرة من التنافس والتحاسد ، وأكثر ما يكون ذلك بين أرباب المهنة أنفسهم . فقد يدفع الواحد منهم حسده لزميله على الانتقاص من الفن الحاضر جملة والأشادة بالماضي وأهل الفن القديم لينفض من قدر زميله وبين أن الصناعة الحاضرة لا تمد شيئاً مذكوراً إلى الصناعة القديمة . وإن كان الواقع يقرر عكس هذا ويشهد بأن المعاصرين من الفنانين قد أربو على أسلافهم وجاؤوا في الصناعة بما لم ينبأ للذاهبين الراحلين .

ولقد جاء تسجيل البناء بواسطة الفونوغراف والأشرطة الحاكية ضربة على المتعصبين للقدماء فان الذوق السليم لا يخطئ الحكم عند سماع الغناء القديم والثناء الحديث أيهما أفضل . وأيها أدنى صلة بالفن . وأشد تصوراً للمواطن . وإشباعاً للنفوس .

سامع رفيق راحلة

باقية تسر السامعين ، ولأنهم لم يكونوا في حياتهم على الأرض هملا بل كانوا متقنين نافرين . وكنت أتمنى لو أنهم ينفضنا من نفثات الآخرة وقد صفون من كثافة المادة فننعم في الدنيا بشئ من نعيم الآخرة ، ولكن خيل إلى أني سمعتن يحين «حسبك الموسيقارون من أهل الدنيا ولا تكن من الساجدين ، واعلم أنك عما قريب يتنسا ومنا ولك يومئذ ما تريد فمهما يطل عرك فلن يبلغ بعض طريقة عين أو لمحة فكر من هذا الأبد ، وانك لا تحتمل سماع موسيقى الخلود . فلكل طاقة وحدود ،

فسلام على أولئك الذين ما بقيت منهم عين تطرف ولا قلب يخفق ولكن لا يزالون يفتنون ويعزفون ... وسلام على ذلك الذي انتزع من الموت بعض أصوات الدارجين .

فائقوس عبر المغير مصطفى

(١) «اللى هو» «تقيم بنا» والاختصار «اللى هو» «عراق» وهى «لسان النعم» و«أنا» السيد محمد الخروشي لا أعلم أبيت هو أم لا يزال في قيد الحياة . والاختصار في «اللى» وهو من اسطوانات هى زونوفونو Disque Zonofono .

(٢) هذا التبرير مقتبس من بيت أبي العلاء .
وإدابة في مسمى كل تينة

تفرد بالحقن البرى عن اللحن

انقطعت الآن آخر نفثات لحن مات مؤلفه وعازفه بالكان سمعته بعيد أغنية مات كل من اشترك فيها . فقد مات ملحنها وعازفها وشادها . وكانوا جميعاً من جيل سابق لجيلي هذا فلم يكن إلى سماعهم سيل ، ولكن الحاكى وهو أحد أعاجيب هذا الزمان الذى جاء به «تومس أدرسن» قد أبهى لنا صوت من خلا منة المكان . كذلك مات تومس صاحب هذه الأعجوبة العظيم . وحتى علامة هاتين الاسطواناتين قد اختفت من عالم الوجود . كذلك هما قد نفذتا من الأسواق إذن يكاد يكون كل من اشترك فيهما قد أودى ومات (١) .

وقد ملكنى ساعة الطرب أى طرب ، لأن لحناً يصنعه «سهلون» ويلعبه . واغنية يلحنها عثمان ، وينثها عبد الحى فى ساعة صفاء ، ويعزفها مع عبد الحى سهلون ومحمد إبراهيم جديران بالطرب . ويزيد هذا الطرب الشعور برحيل هذه الرقعة العزيزة من رفق الطرب إلى مجال الفناء .

حسبت هذه الرقعة الناعمة قد بشت من المات ، فقد كانت كذلك أيام الحياة . بل حسبتى من غير أهل هذه الحياة الدنيا فأنا مع الناعمين على ربوبة من رباة علين . بل أنا أسمع من الحاكى هذه الاغنية المذبة ثم هذا اللحن «البرى عن اللحن (٢)» وكان أرواح أدرسن وعثمان وعبد الحى وسهلون وإبراهيم قد استحضرتن الانعام فحنن فى جو الفرة هانيت لأن آثارهن حين كن بالاجساد لاتزال

اعلام الموسيقى

سيد درويش حياته وفنّه الذكرى الثامنة عشرة

١٧ مارس سنة ١٨٩٢ - ١٥ سبتمبر سنة ١٩٢٣

حياته :



ولد سيد درويش بالأسكندرية في يوم ١٧ مارس عام ١٨٩٢ من أبوين فقيرين ، الخقاء في طفولته بأحد الكتاتيب ثم بمدرسة شمس المدارس وكانت ، يومئذ بقسم الحرك . فكان من حظ الطفل أن أحبت نفسه في هذه المدرسة أول بوادر الفن . ذلك أن أحد ضابطها « نجيب أفندي فهمي » كان مشغوفا بالموسيقى فاهتم بتعليم التلاميذ بعض الأناشيد لألقاها في الحفلات التي كانت تقيمها المدرسة . ولقد أظهر سيد درويش ، الطفل ، تفوقا ظاهرا في إلقاء تلك الأناشيد لفت إليه الأنظار .

ولما شب الطفل إلى الثالثة عشرة من سني عمره اشترك ، لأول مرة ، مع قبيين في إحياء حفلة عرس أقيمت بجوار تلك المدرسة على طريقة المولد النبوي . فكان الفتى موضع إعجاب الجميع ، وتبدأ له العارفون بمستقبل قتي كبير .

ثم مات والده ، المعلم بحر ، وكان صاحب ورشة تجارة ، والفلان لا يزال يطلب العلم بتلك المدرسة . ولكن فقره أرغمه على تركها .

بدأ يداور الدهر ويعالجه ويكد لكسب قوته وفوت أسرته ، فاشتغل بصناعة البناء . ولما تزوجت أخواته التحق بالمعهد الديني بالأسكندرية ، وكان يعوله يومئذ أخواته

وكان ضمن من حضروا هذه الحفلة حضرة صاحب
العره مصطفى رضا بك فأعجب به كثيراً وتنبأ له بمستقبل
كبير زاهر .

منذ تلك الليلة ظهر الشيخ سيد في الاسكندرية كفن
محترف ، وبز جميع محترف هذه المدينة . ولكنه بعد فترة
قصيرة عاد إلى الشام ومكث بها حوالي سنة رجع بعدها
وهو يعزف بالعود كأهم من يعزفون به .

ولكى يتمكن من إظهار نبوغه في جو أوسع من جو
الاسكندرية نصح له معارفه بالرحيل إلى القاهرة ، وكان
العامل القوي في تشجيعه على ذلك حضرة صاحب العره
مصطفى رضا بك ، لحضر اليها وتم الاتفاق بينه وبين الأستاذ
جورج ايسر على الالتحاق بفرقة التي ألفها إذ ذاك لتعمل في
مسرحه الخاص . وكان الشيخ سيد يتقاضى وفاق هذا الاتفاق
مرتباً شهرياً قدره عشرون جنيهاً ، وكانت أول رواية تمثيلية
لحنها للفرقة هي (فيروز شاه) .

وفي أثناء قيامه بتلحين هذه الرواية كلفه الأستاذ نجيب
الريحاني بعض «فردبات» له ، ثم اتفق معه نهائياً على الالتحاق
بفرقة بأجر شهري قدره مائة جنيه ، وهي قيمة لم يصل
اليها ملحن معاصر . وقد بلغ دخله الشهري ثمانية جنيه .

ثم تألق نجمه في سماء الفن ففد جميع الفرق التمثيلية
بألحانه وأصبحت تتسابق تلك الفرق في إرضائه لحبسه
على التلحين لها .

وأخيراً فكر في إنشاء فرقة خاصة به يتمكن فيها من
إظهار فنه بمطلق حريته . ويتحلل من مضايقة أصحاب الفرق
ومن قيودهم . وقد تم له ذلك وتألفت الفرقة ، غير أنها
للأسف لم تعمّر طويلاً ولم تخرج غير روايتي «شهر زاد»
و « البروكه » .

المزوجات بمساعدة أزواجهن ، وفي أثناء وجوده بالمعهد
الديني كان يحيى بعض حفلات الأفراح ولىالى المآتم
ليكسب مايساعده على العيش . وهنا ظهر نبوغه الموسيقي
ولاح في الآفاق أنه من الموهوبين . غير أنه لفقره لم
يتمكن من تلقى أصول الفن على أحد أساتذته فقتنع
بالمثابرة على الاحتكاك بهم والاقتراس منهم إلى أن فكر
« سليم عطا الله صاحب فرقة تمثيلية بالاسكندرية » أن
يضم الشيخ سيد إلى فرقته كطرب لها ، ورحل مع الفرقة
إلى انشام وهناك تلقى فن الموسيقى على أحد مشاهير
رجالها واسمه « الموصلى » ومكث بسوريا خمس سنوات
ظهر فيها نبوغه الموسيقي على أتم وجهه ، ونال شهرة
عظيمة بين رجال الفن هناك .



المرءى الذى ولد فيه سيد دويش «كوكب» الدقه

ثم عاد إلى الاسكندرية وأقام حفلة بأحد مقاهيها حيث
ألقى فيها دوره التكريز « باللى قوامك يعجني » وعرض
بعض مقطوعاته التي لحنها ومنها

تهمونى فى حبك تهمونى

الله يحازيهم ظلسونى



كتاب حسن حلاوة وهو الذى التحق به سيد درويش في ملوته

يفسح لنفسه مجالاً يتسع لعبقريته ولا يضيق بابتكاراته
فنظر في الموسيقىات الأخرى واقتبس من أساليبها ما تمكن
بنيوغه من تمصيره، فأدخل المارموني في الآلات والثناء.

كان سيد درويش يقدر الموسيقى الغربية حتى قدرها
كلفاً بسماحها، حتى لقد حاول، في كثير من الأحوال
مزج الفنين فكانت قوة فنه تمكنه من صياغة ما يريد
فأشرقاً لا أثر فيه للعجمة.

من مفاخر سيد درويش نقاء حسه، وسرعة تأثره بما
يسمعه من الموسيقىات الجديدة، فإنه على أثر سماعه أوبرا
« تانهويزر » تشرب روح فاجنار وتعلم آيته في لحن مارش
افتتاح رواية « كليوبترا ». كما تأثر في كثير من ألحان رواية
« البروكه » بألحان رواية « لامسكوت » وكان قد حضرها في
الكورسال. وقد تأثر في ألحان « شوبزاد » بموسيقى فاجنار
أيضاً فظهر تأثره بهذه الموسيقى في القسم الأول من لحن
« أنا المصري كريم التصرين ». ولكنه احتفظ في جميع
الألحان بطابعه العربي المصري.

وفي صيف عام ١٩٢٣ غادر القاهرة للألكندرية كمادة
كل عام حيث أحيى عدة حفلات في مسرح كافيه ريش
وبعد انتهاء إحدى تلك الحفلات شعر بوعكة أرقته نحو
سنة عشر يوماً ثم قضت عليه في ١٥ سبتمبر سنة ١٩٢٣
في منزل شقيقته بمحرم بك، تغمدته الله برحمته وأسكنه
فسيح حته.

فنه :

يستحيل علينا أن نلم بنواحي فن سيد درويش في
هذه المجالة. وإنما نعرض فيها لأهم عجزاته. لعلمنا تمكن أن
نبرز له صورة جلية منه.

الظاهرة البارزة في تلحين الشيخ سيد هي مطابقة تلحينه
لروح القطعة وجوها. وهذه الظاهرة جعلته جديراً أن
يسمى المجدد الحقيقي الذى خلق الموسيقى المسرحية
خلقاً. فلقد كان لا يلحن مقطوعاته جزافاً دون
تفهم، كما يفعل كثير من الموسيقيين. ولا يجعل
للطرب السيطرة الأولى عليه، أما كان يقرأ الرواية عدة
مرات قبل تلحينها ويحلل شخصياتها ويدرسها دراسة تمكنه
من إخراج الألحان مطابقة لروح القطع الملحنة. ولقد
بلغ به الأمر أنه كان يعيش أحياناً قبل التلحين في البيئة
التي تطابق أخلاق القطعة، إذا لم يكن له سابق علم
كاف بها.

وهو في تلحينه هذا لا يعمل الطرب، وإنما يأتي التطريب
طواعية من سائر اللحن روح الموسيقى والشعر.
وكان طموحاً للتجديد، لم يرقه أن يرى الموسيقى
المصرية أسيرة بقيدها التخت، وتغلبها التقاليد. فانطلق

ومن آيات نبوغه الفطرى أنه على أثر سماعه أوبرا «ريجوليتو» تمكن من إخراج ثلاثة أصوات مختلفة في وقت واحد «في ختام الفصل الأول من شهزاد» وفي كثير من ألحان «البروك» معتمداً في ذلك على موسيقته الفطرية التي طالما ساعدته وواتته ونابت عن عدم دراسته أصول التأليف الموسيقي الغربي.

كان الشيخ سيد يحمل النوة الموسيقية غير أن أذنه كانت حساسة إلى درجة ممتازة. وكان يحتم أن تؤدي ألحانه كما وضعها تماماً بدون أى تعريف، وله في ذلك حوادث عدة يرونها من عاشره من المطربين ومديري الفرق والمحتكين بالمرح. وكان يطرب لسباح ألحانه لدرجة أنه بكى مرة عند سماعه السيدة فتحية أحد تلقى قطعه (واقعه تساهل يا قلب).

وكان كثير الاهتمام بالأوركستر والتوزيع الموسيقي فكانت جودة الموسيقى بفرقة تجمع ١٥ عازفاً مع أن أكبر فرقة موسيقية في ذلك الوقت كانت لاتزيد على ستة أشخاص.

وكان عند تلحينه لأية قطعة موسيقية يلزمه أحد أفراد الجوقة ليدون بالنوتة ألحانه. كما كان يصطحب أحد المنشدين ليحفظ الألحان عنه. وكثيراً ما لجأ إلى الفونوغراف يستعين به على تسجيل ألحانه.

ومن أم الروايات التي لحنها فيروز شاه، لفرقة جورج ايض، «ولو»، «إش»، «قولوله»، «راحت عليك»، «أم أربعة وأربعين»، «الهلل»، «البرى في الجيش»، «الانتخابات»، وهي آخر رواية لحنها في حياته ومات قبل إتمامها. وكل هذه لفرقة الكسار :

و «كلها يومين»، «الفصل الأول ونصف الثاني من كليوبترا» لفرقة منيرة المهدي.

و «شهزاد» و «البروك» لفرقة الخاصة. وهاتان الروايتان هما آخر ما وصل إليه فن الشيخ سيد.

ولم ينس المسرح والموسيقى المسرحية إخلاصه للفن العربي الأصيل فقد لحن للتخت عدة مقطوعات من أنغام غير متداولة، كما لحن أدواراً وموشحات وأهازيج «طفاطيق» ومونولوجات لا تزال خالدة. ولا يزال يشجل فيها أثر التجديد.

ونذكر من أم الأدوار التي لحنها «ضيعت مستقبل حياتي» و «أنا هويت» و «أنا عشقت» و «الحبيب للهر مابل» و «عشقت حسنك» و «في شرع مين قاضى الهوى»

ومن موشحاته «صحت وجداً» و «للندارى» و «يا حمام» و «منيتى عز اصطباري»

و «الموسيقى» على ماجرت عليه من إحياء ذكرى أعلام الموسيقى، على اختلاف أجناسهم وزعاتهم، ومواطنهم، يسرها اليوم أن تنشر لزعم المجددين، وإمام التابئين — المحفوره له سيد درويش — ثلاث مقطوعات من ألحانه الخالدة، اعترافاً منها بفضلها على الفن، الذى تقسده له، وتقديراً لمواهب ذلك العبقري المحبوب، وتخليداً لذكراه.

وقد وافقنا بهذه القطع أحد تلاميذه، المخلصين القائمين على فنه، الأستاذ محمد حسن الشجاعى، فله أبلغ الشكر وأجزل التناء.

سيد درويش

«الموسيقى، غاية خاصة بتخليد ذكريات أعلام الموسيقى على اختلاف أجناسهم، وتباين مشاهيرهم، وبعد مزارهم، ذلك بأن «الموسيقى» وطن يحنو على كل فنان، وينظمهم عقداً.

والشيخ سيد درويش أحد أعلام الموسيقى الخالدين فكان لازماً أن تكرم «الموسيقى» ذكره في اليوم الذي انتقل فيه إلى الرفيق الأعلى فكتبت رسالتها عن «حياة سيد درويش وفنه».

وبعد أن أعددتا المقال المتقدم، تلقينا من الكاتب الأديب «فؤاد شبل» الرسالة الآتية في هذا التكرم نفسه والموضوع بعينه.

وإننا نرحب بهذا الشعور الحسن، وننشر للكاتب الفاضل رسالته وإن كادت تتفق مع مقالنا معنى ومبنى في الناحية الخاصة من حياة «الشيخ سيد درويش». قال حفظه الله:

الزمن يتلق العلوم الدينية. وقد لاقى سيد درويش إبان حياته، وفي سيل عيشه بؤساً وحسناً وحظاً عاتراً، مثله مثل جمهرة الفنانين في بلاد العالم عامة وفي مصر خاصة، فأنا يرتزق بقراءة القرآن الكريم، وآتونه يستغل بجلالة المنازل والجدران إلى غير ذلك من الحرف. وفي بعض الأحيان تراه عاطلاً يقامى الأمرين لتحصيل قوت يومه، والقيام بأوده. على أن موهبته الموسيقية كانت تبرز وتظهر الفينة بعد الفينة. فكثيراً ما كان يحبي الحفلات الخاصة. وبما يروى عنه أنه كان يقف الهال الذين يعملون معه لقاء أن يقوموا هم بعمله وكانوا بذلك راضين متعجبين. وأخيراً رأى سيد درويش أن يرضى بزعمه وميوله فاستجاب لنداء فطرتة وعمل كطرب في قهوى شتى. ما بين وضيع وعظيم. ولم يكن فنه مستساغاً في أول أمره إذ كان ذوقه وروحه مغالين لما كان متبناً في طريقة الننا. في ذلك العصر، يضاف إلى هذا أن الشيخ كان يستمد على الفن والروح لأن الله لم يهبه حلوة في الصوت مثلاً وهب غيره من المطربين وقتئذ.

وسافر الشيخ سيد إلى الشام مع فرقة عطا الله فاستفاد كثيراً إذ سمع أنغاماً وطرقاً جديدة لم تطرق سمعه من قبل. على أن مجد الشيخ سيد التقى يبدأ في الواقع من حضوره للقاهرة سنة ١٩١٢ وتلحينه لفرقة جورج أبيض رواية فيروز شاه

الله ما أسرع انقضاء الأعوام، وكر السنين وتمايق الليالي والأيام، حتى يكاد المرء لا يشعر لها مضياً، ولا يحس لها ذهاباً. وهكذا مضى اثنا عشر عاماً منذ قبض الله عليه سيد درويش ومنذ طوى الموت صحيفة جلال الموسيقى. نعم انقضت الأعوام وكرت السنون وابتعد الزمن بيننا وبين جناته وإن كانت ذكره حية وفنه خالداً، يرداد بمعنى الأيام قوة وحياة، ويعلو بكر السنين والأعوام عظمة وخلوداً. وروحه ماثلة أمامنا نلها في أدواره، في رواياته، في أناشيده، نستقي منها الفن الخالص المطبوع وتلنس فيها العبقرية المجيدة والذكاء الموهوب، كما نلها أيضاً في تأثر الموسيقين الحاليين بموسيقى سيد درويش، وفي سيد درويش

وعاناً ذاساحول في هذه العجالة أن ألم بأطراف حياة سيد درويش وميزات فنه، وإن كنت أعترف مقدماً أن مثل هذا أحرق أن يؤلف في سيل استيابه كتاب لا مقال.

ولد الشيخ سيد درويش في ١٧ مارس سنة ١٨٩٢ بحى كرم الدكة بمدينة الاسكندرية من أبوين رقيقين الحال، وعندما بلغ مدارج الطفولة أرسله أبوه إلى الكتاب فتمل القراءة والكتابة وما تيسر من القرآن الكريم، ثم ذهب بعدئذ إلى المعهد الاسكندري (الشيخية) حيث قضى هناك ردهما من

وقد سافر مع هذه الفرقة إلى الشام ، واستفاد من هذه الرحلة فوائد جمة وأثرت فيه تأثيراً بليغاً . إذ أخذ الشيخ الشيء الكثير عن أطباء الفن هناك عما كان له أبلغ الأثر في تكوينه الفني . وعمل بعدئذ ككلن لفرقة الرغزاني والكسار ، وفرقة السيدة منيرة المهدية . وفرقة عكاشة . وفي آخريات أيامه كون لنفسه فرقة خاصة

هذه هي لحنه بسيطة عن حياة الشيخ سيد درويش . وكنت أود أن أذكر حوادث الشيخ سيد المينة لعظمته الفنية وأبين لفناؤه الكريم مراحل حياته مرحلة مرحلة ، والأطوار التي قلب فيها فنه طوراً طوراً ، وجبه ، وأثره في موسيقاه ونفسه وغير هذا عما أود ذكره . ويعني ضيق المساحة أن تسع هذا كله . ولأنكم الآن عن الشيخ سيد من الوجهة الفنية :

آثار الشيخ سيد درويش

لحن الشيخ سيد في أول عهده الكثير من الطعاطيق التي ذاعت وانتشرت انتشاراً عظيماً . ولعل كثيراً من القراء يذكرون : « زوروني في السنة مرة » وعرفت آخرتها . ومطلومة وياك .. إلى آخر هذه الأغاني التي تنفث بها الشعب طويلاً ، وشغف بها حبا . على أن العمل البارز من أعمال الشيخ سيد في النحت هو بلا مراء أدواره المشرفة الخالدة ، ولذا ذكره أوردتها كالآتي : —

١) ياللي قوامك مقام نكرين

٢) يا فؤادي « عجم

٣) عواطفك « نواثر

٤) في شرع مين « زنگاره

٥) عشقت حسنك « بسته نكار

٦) الحبيب للهجر مايل « سازكار

وقد سجلت في شركة ميثيان

٧) أنا عشقت « حجاز كار

٨) ضيعت مستقبل حياتي « قارجنار

١) أنا هويت « حجاز كار كردي

وقد سجلت في شركة يضافون

أما الدور العاشر فهو (يوم تركت الحب) من مقام الحزائم لم يلاّ الشيخ سيد بصوته ولكن ملاه محمد أفندي نور في شركة ميثيان

وكل دور من هذه الأدوار تحفة فنية رائعة ، ويسد ملك غيره من الأدوار من نفمة بلا جدال . فلا يوجد دور من نفمة الحجاز كار كردي مثلاً يضارع أنا هويت ولا يعادل دور من أدوار الحجاز كار دوره أنا عشقت وهكذا ... هذا علاوة على أن نفمة الزنگاره لم يلحن منها ملحن مصري قبل الشيخ سيد فكان له إذن فضل السبق في التحسين من هذه النفمة الجليلة ، وتبته فيها بعد الاستاذ القصصجي في دوره (الحب له في الناس أحكام) والاستاذ زكريا أحمد في دوره (هو ده يخلص من الله) . وسنظل هذه الأدوار بكرة مئات السنين والأعوام ، كما سستظل هدى ونوراً للملحن النحت ينفثون من نبها القياض ، وسبق مقياساً ونموذجاً للفن الذي يجمع بين المثانة في تركيب النفمة ، وبين الجمال ... نرى الملحن الآن إذا لحن دوراً من نفمة حجاز كار لا يلحن من صميم النفمة إلا المذهب ، وقد يطرُق فيه الليالي نوى أو الراس نوى . أما الفن فيجعله خليطاً من كافة نفحات الموسيقى ويسميه مع ذلك دور حجاز كار . أى أنه يحسب دوره بالمرضيات ، في حين أن الشيخ سيد رحمه الله لم يكن يطرُق المرضيات إلا قليلاً وكل تلحينه من صلب النفمة وصميمها حتى يورثها حقاً . وإن النفات التي طرحتها الشيخ سيد كمرضيات للدور قرية الشعب من النفمة الأصلية لدرجة يصعب على الأذن الصادقة تمييز الفرق . أنظر الآن : ملحن مشهور يلحن المونولوج من مقام الحزائم ويطرُق الليالي نوى ثم الحجاز نوى ثم يعمل بعدئذ كشكولاً هاللاً من النفات المختلفة في التركيب المتباينة في الأساس . وأخيراً قد يقفل الدور نهائياً على الكردان أو حجازاً أو راساً عليه ... فأمل!

من المقطوعات الغنائية ، ذلك لأنها قيس من روحه وقطعة من
وحي وجدانه ، وعصارة قلبه .

٢ — القوة

هذه ميزة يكاد يفرد بها الشيخ سيد . وسمة تنسب بها
جميع ألحانه وتظهر سواء أغنى ألحانه هو أم تفتى بها غيره ، على
أنها تبدو أكثر وضوحا وجمالا إذا غناها لأنه يسكب فيها من روحه
وروعة إلقائه . تسمع الشيخ سيد في غزله ، تسمع رجلا لا امرأة
لا نائمة أو نادية . وتبين من عبارات الملحن سواء أكان غراميا
أم هزليا القوة التي تهز مشاعرك ، وتملك طربا . طرب مصدره
الحياة ، لا اليأس والحور . ولعل أعظم برهان على قوة موسيقى
الشيخ سيد وتقدمها بهذه الميزة أناشيده الوطنية . لحن الشيخ
سيد العديد من الأناشيد الوطنية أعصها بالذكر قوم يامصرى
وقد كان نفيده الثورة عام ١٩١٩ . وبلادى بلادى . وننيد
سعد . وبني مصر مكانكو نيا . وغير هذا من القطع الخامسة
التي اشتملت عليها كثير من رواياته ، وخاصة شهزاد :
كلحن دقت طبول الحرب ، واليوم يومك ، وعودة الجيش .
ومن الميث أن نشر على ملحن آخر لحن نثيدا لماسبة وطنية
ونجح في غرضه .

تسمع أناشيد الشيخ سيد فيفيض قلبك بأسمى النزعات .
ويستفرك اللحن ويبحث فيك من قوته روعة .

٣ - التلاؤم مع النوق الشرقي والمصري خاصة

ولست أعنى بهذا أن سيد درويش لم يتأثر بالموسيقى الغربية
قد تأثر بها ، ربما أكثر مما تأثر بها غيره ، إلا أنه مضى مضى
كافيا ، فأخرج للناس هذه الموسيقى الجميلة ، الجامعة لحذان
الموسيقى الشرقية وقوة الغربية . على حين نجد الآن بعض المجددين
يلحن العجب العجيب ، تسمع مقدمة اللحن مثلا غريبة عضة
كذلك بعض العبارات الموسيقية ، وفي نفس الوقت يدعشك

نعم إن العروض جميلة ، وحلية الدور ، إلا أنها إذا
كثرت طغت على نفمة القطعة الموسيقية وعلى تركيبها وأفسدت
الأسلوب الفني للنفمة وأضعفت كزيادة الملح في الطعام تجعله
موجعا مكروها

روايات الشيخ سيد درويش الموسيقية

أول ملحن الشيخ سيد من الروايات رواية فيروز شاه
لفرقة الاستاذ جورج أبيض ثم ظهرت له بعد ذلك السلسلة
من الروايات الغنائية التي كانت ألحانها خير ما فيها والتي
أثارت دهش الناس وإعجابهم وبغيت من طابع ومظهر الموسيقى
في مصر لحدا . فلحن لفرة الرمحاني . ولو . إش . دن
قولوله . فشر . والعشرة الطيبة لحن لفرة الاستاذ على الكسار :
وله . راحت عليك . البري في الجيش . الحلال (بالاشتراك
مع الاستاذ ابراهيم فوزي) أم أربعة وأربعين ، ولحن بعض
ألحان رواية الانتخابات (وأظنها لم تتحل) ومرحب . ثم لحن
السيدة منيرة المهدي : رواية كلها يومين . وكثيرا ترى التي أنتمها
الاستاذ محمد عبد الوهاب فيما بعد . ولحن لفرة عكاشة . هدى .
وعبد الرحمن الناصر . والدة الليمة . ولحن لفرة الخاصة
روايتي البروك وشهزاد .

وتماز ألحان الشيخ سيد بميزات كثيرة أهمها : —

١ — التنوع

تسمع ألحان الشيخ سيد على كثرتها وعددها الوفير ، فلا
تلع ثمة تشابه بينها . وهذه ميزة جليلة للشيخ سيد فانا نسمع
الآن ألحانا هي في الواقع عبارة عن ألحان قديمة مع تغير
الإنشاد ، وعبارات موسيقية وردت في ألحان معروفة . وقد
يردد الملحن عبارات موسيقية وردت في كثير من ألحانه الماضية
وعلى تنوع ألحان الشيخ سيد وعدم تشابهها فإن لها طابعا
خاصا يجعل المرء ، وخاصة من تذوق موسيقى الشيخ سيد ودرسها ،
يردها إلى مصدر واحد ، هو ملحنها ، ويجعله يميزها بين آلاف

سماع الطابع البدوي ، ويطرق سمك ذوق العهد القديم ، والقديم جدا ، منهم في هذا كن صنع الزيت على الماء .

٤ - مراعاة المعنى والوسط

تلك أهم ميزات موسيقى الشيخ سيد وأروعا ، وهي التي أثارت اهتمام الجمهور وتقدير القاد ، وقد نصح الشيخ سيد في هذا نجاحا يثير الإعجاب . إسمع لحن الحشاشين أو لحن البرابرة اشجردام أو السقاين . وسمع من جهة أخرى لحن أنا لا ألام . ووالله تستمال يا قلبي ، ومين زبي ، وسمع من جهة ثالثة دقت طبول الحرب ، واليوم يومك ، وادحنا جينا ، وأحسن جيوش في الأمم ثم اسمع زقة العروسة - وعين الحسود . واقرأ يا شيخ قهاعة ومختلفا... الخ . . تذكر إلى أي حد بيد وصل المرحوم إلى جعل المعنى والموسيقى متلازمين متآلفين . ولربط الموسيقى باللفظ حتى كان الموسيقى خلقت له وكأنه خلق لها . ولن يستوفك تصوير المعنى ، وإبرازه في حلة موسيقية فحسب بل تبرز الموسيقى مشاعرك وكأنك . وفي هذا دحض لقول من يدعى أن الموسيقى الغرامية هي المخرقة فقط . وما رأى حضرة الدكتور الحفني أن الشيخ سيد درويش حقق له منذ أكثر من خمسة عشر عاماً ما يصير إليه الآن . فقد لحن الحاناً بديعة لشيء الطوائف . وما هو لحن السياس . وبأسأله بإسلامه ، والسقاين ولحن موزعي البوتة ، شاهد على ما أقول .

فالشيخ سيد درويش إذ قد قدم للسرحد الغنائي ألواناً جديدة كان يحلمها من قبل وحسبك دليلاً على هذا مفارقتك عصر الشيخ سيد بما قبله ، وسماح روايات توسكا ، ورزينا ، وملك ، وصلاح الدين ومعروف الأسكافي ، وغيرها ثم سماع ودراسة شهبزاد ورن . وتقولوه ، وإش من روايات الشيخ سيد . فلم يفعل الملمنون قبل الشيخ سوى أنهم نقلوا موسيقى التخت بألوانها وطابعها إلى المسرح إلا أنه بدلا من أن تعزف على العود والناون أصبحت تعزف على البيانو والفلوت . ولا شك أن

القاريه الكرم يضحك لوتياً له سماع لحن كلحن : حضر مولانا القاضي افصحوا المكال ، للجد والأعوان (من رواية معروف الأسكافي على ما أذكر) وهنا يفهم أي عمل يجيد أداء الشيخ سيد اللوسقي في سيل رفعتها .

كلمة ختامية

تلك بحالة كتبها بمناسبة ذكرى قبة الموسيقى العظيم . وشقي التزعزعات تور في نفس طيس ألم لنفس الموسيقى المخلص من أن تحرم الموسيقى الشرقية من مثل الشيخ سيد درويش في الحادية والثلاثين من عمره . عمر قصير لو شاء الله جل وعلا ومد لصاحبه الأجل لكان لنا في الموسيقى شأن غير هذا الشأن . ويزيد الوعة . وبشر الحسرة أن البلد للآن لم يتم بعمل جدي لتخليد ذكراه . وأن صنع حفلات للذكرى وعدد من المقالات غير كاف بالمره . بل يجب أن تشترك الأمة بحكومة وشعباً في العناية بتخليد ذكرى الشيخ سيد اعترافاً بأعمال المجدين وتشجيعاً للوهوين والمجددين ، وإلا كانت البلد مقصرة في حق نابضها وعابقتها . وأعيد بلباد العزيرة أن تكون كذلك . ولأن لا جرم بأن فترة التفتل التي تجتازها البلاد الآن هي السبب الأعظم في هذا ، وإن الأمة يوم تقرر مصيرها وترتاح من عناء جهادها السياسي لا شك مقيمة للشيخ سيد التماثيل وعظفة بدفته في قبر يليق بموسيقها العظيم . على أي أثنى وأدعو أن يجمع أنصار الشيخ سيد درويش شتاتهم ، وهم كثيرون بحمد الله ، ويؤلفوا من بينهم لجنة دائمة ، تسي لتخليد ذكراه . وأن حركة قوية من جانب المفكرين كفيلاً بتحقيق أغراض محي الشيخ سيد والمهتمين بالموسيقى .

رحم الله الشيخ سيد درويش وعوضنا عنه خيراً ؟



حديث

عن مؤتمر الموسيقى العربية والاسطوانات التي سجلها

نشر ، فيا على ، النص الكامل للحاضرة الثنية التي أذاعها رئيس تحرير « الموسيقى »
بالرايدير في مساء يوم الجمعة ٣٠ من أغسطس سنة ١٩٣٥
وسيتين القراء منها وجوه السر في دعوة « الموسيقى » إلى المحافظة في موسيقانا ، على
طابعها الشرق وروحها المصري .

وهي أكثرها اتصالا بالنفس . تعد المقياس الأول لهذه
الاعتبارات : لهذا كان البلد الذي يهمل طابع موسيقاه
إنما يتذكر لشخصيته . وينزل عنها . ومحاكاة فنون الغير ،
محاكاة مطلقة ، تسليم بالتعبية المنوية له .
والموسيقى العربية ، من يوم سقوط دوله الأندلس في
القرن الخامس عشر ، وهي في اضمحلال مستمر ، سببه
رقدة الشرق ، وما أصاب كثيراً من ممالكه من الضعف ،
وما نجم عن ذلك من إهمال الموسيقى . وسائر الفنون .
ومصر الحديثة - مهد التاريخ الموسيقي القديم - وقد
قطعت في نهضتها الأخيرة شوطاً بعيداً في التطور الفكري
والنفسى . تشع بعجز موسيقاها الحاضرة عن أن تسد حاجتها .
وتطلع إلى مدنية موسيقية ، تتناسب مع نهضتها الحاضرة .
من أجل ذلك تعمل جاهدة لرق موسيقاها . حتى
تصير جميع نهضاتها متألقة الانعام .

ولأن اتجهت مصر في نهضتها الحديثة ، بجميع ممالك
الشرق ، إلى ناحية المدينة الغربية ، تستمد منها وسائل
الحياة لنهضتها الفنية ، فإنه ليقين ، بعد الذي قمنناه .
مقدار الخطر الذي يهدد كيانها إذا ما ولت وجهها في الفنون
نحو أوروبا . وجرت في نهضتها الموسيقية وراء المدينة
الغربية ، وأسلبت قيادها لها .

سيداتي ، سادتي .
بواجه الشرق الآن تطوراً سريعاً في جميع شئون
مراقفه . وهو في نهضته الحديثة ، يول وجهه شطر
المدينة الأوروبية . يفسح لها صدره ، ويستقبلها بذراعين
مبسوطتين . ولأن استطاع أن يجد في تلك المدينة الناضجة
ما يستعين به على التقدم في سائر العلوم ، والفنون ،
بمحاكاة لها ، وتقليده لإياها ، فقد لا يكون الأمر
كذلك فيما يختص بالفنون الجميلة التي يجب أن تكون
المحاكاة فيها عذوبة ، والتقليد ممنوعاً : فليت تلك
الفنون مجرد صناعة يدوية تنحصر في إعادة استخدام
الأصابع ، وحذف الآداء : وليست مهارة المصور في
حسن استعمال ريشته ، ولا الموسيقى في سرعة تحريك
أسابعه عرفاً بالآلة : إنما الفنون الجميلة الهام . وابتكار .
وتعبير مباشر عن نفسية الشعب . وعقليته .

وما هذا الذي تراه من صناعة يدوية إلا وسيلة من
وسائل الآداء ، وهذه الأخيرة - أي الصناعة اليدوية -
هي التي يمكن أن يلقبها المرء . وأن يحصلها بالتعليم ،
وهي التي يمكن أن تنقل من شعب ، إلى شعب ، ومن
مدينة إلى أخرى : أما الألهام ، وأما الابتكار ، فما
يجل عن التفنين ، والتحصيل ، ويستحيل نقلهما .
ولئن صح هذا في جميع الفنون الجميلة ، فالموسيقى ،

وقد اشترك في هذا المؤتمر عنصران :-

العنصر الأول - أعلام الموسيقى ، من علماء البلاد العربية ، والغربية ، وحولهم أعضاء المؤتمر الذين وكل إليهم أمر البحث ، والتقصي في المسائل التي عرضت على المؤتمر لأبداء الرأي فيها .

والعنصر الآخر - عنصر العازفين . فقد أوفدت البلاد العربية فرقاً موسيقية من أمهر المشتغلين بها ، لتغنى العنصر الأول علماً بما يحتاجه في بحوثه النظرية

واقسمت أعمال المؤتمر إلى سبع لجان . اختصت كل لجنة منها يحوث معينة .

ولما كان حفظ الأغاني ، وتسجيلها ذا قيمة كبيرة في الدراستين التاريخية ، والفنية ، لا تقل أهمية عن أهمية التنقيب عن الآثار القديمة ، إذ الاحتفاظ بها احتفاظ بأثني ميراث وطني ، بل هذه التسجيلات الفنية ينبوع يفترق منه عالم الموسيقى وسائل التمييز بين ما هو أصيل في الموسيقى القومية . وما هو دخيل عليها . بل هي مصر نفحات الموسيقى . ومورد يفترق منه ما يزيل به غشاوة كل ليس يتسرب إليه من جراثيم الدخيل إذا ما رغب الموسيقار أن يظل مخلصاً لشعبه .

من أجل ذلك انفردت لجنة خاصة من لجان المؤتمر السبع بتسجيل الأغاني ، والألحان التي رأى المؤتمر تسجيلها على اسطوانات قامت إحدى الشركات المعروفة بتعبئها أثناء انعقاد المؤتمر .

ولم يحرم هذا التسجيل جرافاً ، إنما اتبعت فيه خطة واضحة مرسومة . وهذه الخطة تشتمل على دراسة جميع أنواع الموسيقى العربية في سائر الاقطار التابعة للتمدين الاسلامي . وليست الغاية من هذا التسجيل مجرد الاحتفاظ بتلك الألحان والأغاني ، وإنما الغاية منها

لذلك كان لزاماً أن تعتمد موسيقانا بأنفسنا . وأن تقوم على رعايتها بعناية ، وحرص شديد ، وأن ترفع الحجاب الكثيف الذي أسدله تلك القرون الطويلة على الموسيقى العربية من وقت اضمحلالها ، لكشف عن ثرائها ، وغناها ، وتعرف موضع القوة فيها . لتكون مدينتنا الموسيقية الحديثة حلقة اتصال مدنية ، عربية ، حديثة ، زاهرة . بميدية عربية ، قديمة ، زاهية ؛ وبميدية ، فرعونية ، عريقة . سلم العالم بجمالها ، وجلالها .

ومن اليسر أن يبين المرء مقدار الصعوبات التي تعترض هذا السبيل ، وعظم الجهد اللازم لتذليلها ، حتى تتحقق أمينتنا من إحياء مدنية موسيقية ، مصرية . تبقى في طابعها شرقية ، وفي روحها مصرية ، وإن سارت في أساليب العصر الحديث .

ولقد حمل هذا العبء العظيم . عن شعبه ووعيته ، محي الجبل الحديث ، ومجدد الثقافة الدائمة في مصر ، حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول . فذلت العقبات ، ومهدت السبيل ، ودانت الرغائب ، وكان ذلك من حظ الموسيقى العربية ، فضمنت اطراد نشاطها وارتدادها . فتفضل - أيد الله ملكه - فأشار بفقد مؤتمر للموسيقى العربية ، يؤمه كبار العلماء ، والمشتغلين بها .

وكان لنفوذ جلالاته في جميع الاقطار العربية . وغيرها من البلاد الأجنبية فضل كبير في ترسيخ عقد هذا المؤتمر ، الذي انعقد بالقاهرة في ربيع عام ١٩٣٧ م متمولاً بالرقاية الملكية السامية . وتضمنت بحوثه كل ما يهم الموسيقى العربية ، في ماضيها ، وحاضرها ، ومستقبلها . وكل ما يتعلق برقيها . وتنظيمها . ووضعها على قواعد ثابتة معترف بها ، وتنظيمها على أساس متين من العلم والفن ، تتفق عليه جميع البلاد العربية ، فتتأزر في إحياء هذه الموسيقى ، التي هي من أهم مظاهر الحضارة للأمم .

دراسة موسيقى هذه الألحان ، وهذه الأغاني بكليتها ،
وجزئياتها ، والمقارنة بين موسيقى النوع الواحد في
الأنماط المختلفة ، توصلنا إلى نتائج علمية دقيقة .

ولقد أتيح للجنة التسجيل سماع قطع موسيقية ، واختيار
الألحان ذات أهمية خاصة ، من الفرق الموسيقية الآتية : —

أولاً - من الفرق الموسيقية الموفدة إلى مصر : —

١ - فرقة مراكشية .

٢ - فرقة عراقية .

٣ - فرقة تونسية .

٤ - فرقة جزائرية .

٥ - فرقة سورية .

٦ - فرقة تركية .

ثانياً - من الفرق المصرية : —

١ - فرقة من المعهد الملكي للموسيقى العربية .

٢ - فرقة من مفتيات « عوالم » ، القاهرة .

٣ - فرقة طبل ومزمار بلدى .

٤ - فرقة من العازفين بالأزغول مع الغناء البلدى .

٥ - فرقة مغنين ريفيين من الفيوم .

٦ - فرقة سودانية .

٧ - ألحان مصرية ، وأدوار قديمة رؤى تسجيلها
للاحتفاظ بها .

٨ - ألحان مصرية للمغنيين حديثين .

ومن الألحان الدينية : —

١ - فرقة المولوية .

٢ - طريقة الذكر اللبى .

٣ - ألحان الكنيسة القبطية .

وبلغ مجموع الاسطوانات التى سجلها المؤتمر ثلثمائة
وخمسين تسجيلاً . وهذه الاسطوانات المسجلة ، محفوظة

بعناية فى أماكن خاصة ، لا يسمح لأحد سماعها ، اللهم
إلا نقرأ قليلاً من الأشخاص الفنانين ، الذين ينتظر من
سماعهم لهذه التسجيلات فائدة للموسيقى العربية .

وكذلك غير مباح للجمهور الحصول على هذه
الاسطوانات بطريق الشراء ، إذ هناك تماقذ بين الحكومة ،
وبين الشركة التى قامت بتعبئة هذه الاسطوانات ، يمنع
الطرفين من الاتجار بها .

فلم تبق إذن وسيلة للجمهور المتعطش إلى سماع هذه
التسجيلات ، إلا عن طريق الإذاعة العامة ، بواسطة محطة
الإذاعة .

ولما كان الغرض من إذاعة هذه الاسطوانات ، ليس
بمجرد الاستماع بالطرب ، وتشنيف الأذان بالسماع ، وإنما
الغرض الأول منها نشر الموسيقى العربية الصحيحة بين
جمهور كبير ينشد الثقافة ، ويتطلع إلى معرفة تلك الموسيقى ؛
فقد تقرر أن تكون إذاعة هذه الاسطوانات مصحوبة
بمحاضرات ، وتعليقات ، تبين طابع تلك الموسيقى وبميزاتها
حتى تتم الفائدة المرجوة من إذاعتها .

وستجرى هذه الإذاعة بتقسيم هذه الاسطوانات إلى
مجموعات صغيرة ، متناسبة فى اختيارها تناسباً فنياً . وذلك
بتبويبها تبويماً ، إما أن يكون مرتبطاً بنوع بلد الفرقة
الموسيقية أو بأساليب التأليف الموسيقى ، أو نوع الآلات
الموسيقية .

وسيراعى فى اختيار هذه المجموعات الصغيرة تناسبها -
طبعاً - لما هو مقرر لها من الوقت فى الإذاعة .

وأرجو أن أكون قد أوضحت بهذه المحاضرة القصيرة ،
فكرة عامة عن مؤتمر الموسيقى العربية ، ولجنة التسجيل
فيه ، وهى التى قامت بتسجيل تلك الاسطوانات . وأن
أكون قد مهدت لسلسلة الإذاعات المقبلة التى نسمعونها
قريباً إن شاء الله .

النشيد القومي الرسمي

معتز به رسمياً بما تضمنه المبادرة لحد هذا النص
بتشكيل هيئة يعهد إليها وضع شروط مباراة عامة لاختيار
نشيد يحقق أغراض الأنشيد القومية .

قرار

المادة الأولى — تشكيل لجنة من :

حضرة صاحب العزة أحمد لطفى السيد بك مدير الجامعة
المصرية رئيساً .

حضرات الأستاذ خليل مطران بك ، الأستاذ على الجارم
المفتش بالوزارة ، الدكتور محمود أحمد الحفنى مفتش الموسيقى
بالوزارة ، عبد الله سلامة أئدى مفتش التربية البدنية
بالوزارة ، أعضاء .

المادة الثانية — تكون مهمة هذه اللجنة وضع شروط
مباراة عامة بين الشعراء والموسيقين لنظم وتلحين نشيد
قومي يكون صالحاً للاعتراف به رسمياً .

المادة الثالثة — تعين جوائز مالية تمنح على الوجه الآتى :

« ا » ٥٠ جنياً مصرياً بمنحها الفائز الأول في نظم النشيد
الذى يعترف به رسمياً .

« ب » ٣٠ جنياً مصرياً بمنحها الفائز الثانى .

« ج » ٢٠ جنياً مصرياً بمنحها الفائز الثالث .

« د » ٥٠ جنياً مصرياً بمنحها الفائز الأول في تلحين
النشيد الذى يعترف به رسمياً .

« هـ » ٣٠ جنياً مصرياً بمنحها الفائز الثانى .

« و » ٢٠ جنياً مصرياً بمنحها الفائز الثالث .

المادة الرابعة — على وكيل الوزارة تنفيذ هذا القرار

لما رأت وزارة المعارف حاجة البلاد إلى نشيد قومي
رسمى يتغنى به في المناسبات الدولية ، والمواسم القومية .
عهدت إلى الدكتور محمود أحمد الحفنى . مفتش الموسيقى
بها ، الفحص عن هذا الموضوع وتقديم تقرير عنه .

وقد صادف هذا التكليف هوى من نفس الدكتور
حلله على أن يلزم في تقريره بتاريخ واجز سريع الوصول
إلى الفهم عن الأنشيد القومية ، قديماً وحديثاً .

وكانت « الموسيقى » أولى من دق البشائر بهذا النبأ
العظيم ، ونشرته على أهل هذا الوادى* .

ومن دواعي السرور أن نال ذلك التقرير عناية أولى
الأمير ، واختصه معالي وزير المعارف برعايته والموافقة عليه .
ولقد تجسلى أثر هذه العناية في القرار الوزارى الذى
نشره فيها لى ، أئرا من مفاخر الوزارة السكرية ، وبأكورة
لمجهود « الموسيقى » المشر إن شاء الله .

قرار وزارى

بتأليف لجنة لوضع شروط مباراة لنظمه وتلحينه

أصدر حضرة صاحب السعادة الأستاذ أحمد نجيب
الحلالى بك وزير المعارف القرار التالى :

نظراً لما للأنشيد القومية من الأثر القوى فى إظهار
جلال الأمة . والتثوية بعظمتها ، وإيقاظ شعور الشعب حين
يتأشدها ، والحاجة إلى نشيد من هذا النوع يلقى فى المناسبات
القومية والدولية . أسوة بالدول المتحضرة .

وبما أنه لا يوجد لمصر فى الوقت الحاضر نشيد قومي

* راجع العدد الرابع من « الموسيقى »

عن إمضاء فردى

- أنت ، كونت أيضا ! إذن ليس كثيرا
عليك أن تمتع هذا الرجل مائة ليرة
أخرى

ففتح الرجل الشحاذ مائة ليرة بوجه
عبوس ، وحصل على إمضاء فردى ، وكانت
السعادة للقمعد المسكين



رأسه الفرقة

أخطأ أحد الضارين بالطلبة استعمال
تلك الآلة أثناء اشتراكه في عرف إحدى
القطع الموسيقية مع فرقة كبيرة الصدد ،
فاستشاط رئيس الفرقة غيظا ، وعاطبه ،

في حدة ، قائلا :

« ولى ، ماذا أقول لك ! ، أنت تعلم أن الطلبة أسهل
الآلات استعمالا . فإذا كانت حتى هذه تخفى استعمالها ،
فقل لى أى عمل أسهل من هذا يمكننى إسناده إليك في
الفرقة ؟ »

فأجابه الموسيقى « رآستها »

تحتفظ بنواة الكريز

زارت إحدى السيدات الموسيقى الفرنسي جنود فرأت
في غرفته . وكان قد انتهى إذ ذاك من تناول فطوره فيها ،
نوى فاكهة الكريز ملقى بجانب المدفأ . فالتقطت السيدة

كان الموسيقى فردى ، بعد أن ذاعت
شهرة وأصبحت عالية موضع اهتمام
جامعى تواقيع مشاهير الرجال ، لما
عرف عنه من كراهته السماح بتوقيعه
لأى كان

وقد حدث أنه بينما كان نازلا في أحد
الفنادق إذ تهجم عليه متطفل يلح في الحصول
على إمضائه رغم ما نبه إليه صاحب الفندق
من شدة مقت الموسيقى لهذا الأمر ،
وأنه سيرفض طلبه بتاتا . ولكن ما كان
أشد دهشة هذا الرجل عندما أظهر فردى
استعداده لأجابة طلبه قائلا له :

« ليكن ما تريد ، وما دمت سبب لامضائى قيمة
كبيرة فلا بد لك ، لكى تحصل عليها ، من تضحية بسيطة ،
فأجابه الرجل : وما هى ؟

وبدلا من أن يحميه الموسيقى . قصد توأ نافذة الفرقة
وأطل على الشارع حيث كان يجلس على قارعة الطريق
شيخ مقعد ، فأومأ إليه بالصعود إلى غرفته ، فلما حضر
قال له الموسيقى : « إن لدى ضيفا يصير على منحك
مائة ليرة ، ثم أشار إلى طالب الأمضاء بالدفع ، فلم يسمه
إلا تنفيذ رغبة الموسيقى . وتناول فردى قصاصة من
الورق ليقع عليها ، وهو يسائل زائره :

ومن تكون أنت ؟

أنا ، الكونت ساندسو .

حسن العرض

حضر أحد الموسيقيين الفضولين إلى ماسينيه ، وكان
الموسيقار الأول في فرنسا ، يعرض عليه أول أوبرا من
تلحينه وقال له :

« أنت تعلم أن مولير قد اتخذ له امرأة عجوزا كان
يعرض عليها كل مؤلفاته قبل إخراجها على المسرح ،
وذلك لاعتقاده بأن كل ما يمجها سيمجب الجمهور .
لذلك قررت أنا أن أعرض عليك كل ما ألحنته لاعتقادي
أن كل ما ينال رضاك ينال رضا الجمهور أيضا ،
فأجابه الموسيقار :

« هذا تواضع منك ! ، تواضع كبير ! ولكن بما
أنك لست مولير فاصح لي أن أعرض من شرف أن
أكون امرأتك العجوز ! »



الإدارة: ٦ شارع زكي

المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : SRUF ZAKI

IMPRIMERIE: 18 RUE BORSA

Tauftikia - Le Caire

إحداها بسرعة مذهلة دون أن يراها الموسيقار وأخفتها
في قفازها ، وبعد حين ، حيث كان جنود يرد الزيارة
للصيدة المذكورة ، عرضت عليه في غار هذه النواة ، وقد
رصعتها بالثمن من الذهب وأحجار الماس . قائلة له :
« ما أكرم هذا الأثر الذي هو فضلة موسيقارنا
العظيم ! »

وما كان أشد دهشتها عندما علمت أن الموسيقار
لا يأكل هذه الفاكهة . طافا ، وأن ما يأتي منها على
مائدته يكون من حظ خادمه

حلاق أشيلية

اقتربت حفلة الكرفال وأصبح المتعهد في موقف
حرج فطلب إنجاز أوبرا على أسرع وجه .

من أجل هذا احتبس في بيت روسيني كل من :
روسيني الموسيقار ، واستريني الشاعر ، والقائمين بكتابة
الالحن ، والعازفين . والمثنين ، فكان روسيني يتسلم
أوراق كاتب الشعر ، وما جف مدادها ، وما يابئ أن
يتناول المفتي زامبونى أوراق النواة ، بعد عمل التلحين ،
وما جف مدادها أيضا ، وعلى هذا النحو ، انتهت كل
هذه الأوبرا الخالدة في خلال ثلاثة عشر يوما .

عندئذ تنفس الموسيقار الصعداء ، وكان لم يرح
غرفته طول الوقت ، وإذا رأى لحيته وقد طال شعرها
بشكل مخيف قال :

« جأ ، لقد أغضت لحيتي هذا الزمن وأرسلتها ، ولو
التفت إليها لأغضت حلاق أشيلية

بحوث علمية

الصوت الانساني في دور الشيخوخة

عادة ، إذ يحفظ الرجل بقواه حتى سن الستين تقريباً . ومع ذلك فليس هذا قاعدة لازمة ، فكثيراً ما يتعدى الرجال والنساء منطقة هذه السن مع استمرار أصواتهم على المحافظة على جمالها وروقتها بل وقوتها ، وتكون المحافظة على الصوت في هذه الحالات راجعة إلى تدريب الصوت تدريباً فنياً صحيحاً ، وصيائمه صيانة محمية ، على أن هذين العاملين وإن كانا أساسيين في المحافظة على الصوت ، فهما متعلقان كذلك بالقوة العامة للجسم كما سبق ذكره .

وقد ظهر من المعتبرين من استطاع المحافظة على مكانته الأولى في الغناء وظل متربهاً على قمة شهرته بعد أن جاوز الستين من العمر ، ومنهم من استمر على ذلك وهو في سن السبعين ، فظل صوته موضع الإعجاب وحسن التقدير . وليست هذه الظاهرة قاصرة على مفتي أو مغنيات دولة دون أخرى ، أو زمن دون آخر ، إنما قد تتوافر في جميع البلاد والأزمان .

وعلى العموم يصيب صوت المرأة بمجرد وقف الحيض بعض ظواهر صوتية : فالمنطقة الصوتية تصغر عما كانت

دور الشيخوخة هو الدور الذي تستبين فيه السن ، ويتجلى الشيب ، ويتعطل الحسنى إلى نهاية العمر ، وفيه تأخذ القوى العامة في الضعف . ذلك بأن كبر السن تؤثر في جميع أعضاء الجسم كما تؤثر في الصوت . وزمن الشيخوخة يتعذر تحديد بدته . فكثيراً ما نشاهد شبانا ظهرت عليهم علامات الشيخوخة ، وشيوخاً متمتعين بقوة الشباب . والسر في محافظة الإنسان على قوة جسمه وقوة أعضائه لدى أوسع من المناد ، هو مراعاته الأحوال الصحية في الحياة . وعدم إغفاله الرياضة البدنية . وعلى العكس .

كل ما يسرى على أعضاء الجسم من التأثيرات يسرى على الصوت ، فكما سبق أن قررنا أن الإنسان باتقائه إلى دور البلوغ ، وسلوك جسمه سبيل النضوج يحدث له تغيير في الصوت يلزم هذا الانتقال ، كذلك تقرر أن الجسم في دور الشيخوخة ، وقد أخذت قواه في الاضمحلال ، يلزمه التغيير الثاني في الصوت . ولهذا فإن من المعتد أن الإنسان يبدأ ضعف صوته بدخوله في دور الشيخوخة ويمكن تحديد ذلك إجمالاً بمجر الجهاز التناسلي عن القيام بوظيفته الطبيعية ، وهو ما يسمى بسن اليأس ، الذي ينقطع فيه حيض المرأة ، وفي هذا الدور تسبق المرأة الرجل

المجهاز الصوتى . ضعف الصوت ناشئ عما يحصل من الضعف التدريجى فى القوى الحيوية وانخفاض الضغط النفسى . ومن أن التسيج المرن للحنجرة وعضلاتها يقع تحت تأثير التحول الضمورى ، حتى أن العضلات لا تستطيع خدمة الحبال الصوتية بقوتها الأولى فتحافظ على درجة واحدة من التوتر ، ولذا يظهر فى الصوت رعشة أشبه بالرعشة التى تظهر فى اليدين فى هذه السن .

أما التفسير الطبى لانخفاض صوت بعض السيدات حتى يشبه صوت الرجال ، فهو أن الغشاء المخاطى لجميع التجويفات الصوتية يكون محققاً ، ملوفاً بالدم ، فيسبب عن ذلك غلظ الحبال الصوتية ، فتتخفض الأصوات الصادرة عنها ، كما تنخفض كل المنطقة الصوتية ، فقل من جهة الحدة وتزيد من ناحية الغلظ .

عليه أولاً سيما من ناحية الأصوات المرتفعة ، ويقل حسن اللون الصوتى نوعاً ، وتقتد الأصوات المرتفعة شيوعاً فتصبح حادة . وعندما تتقدم المرأة فى السن إلى أبعد من ذلك . فإن منطقة صوتها قد تنخفض فتزل فى منطقة الأصوات الغليظة حتى تشبه فيها صوت الرجل .

وكذلك الرجل بدخوله فى هذا الدور تقل شدة صوته ، كما تضيق منطقة أصواته الغليظة التى تسمى قنيا بالأصوات الصدرية وتزيد منطقة أصواته الوسطى والأصوات المرتفعة التى تسمى قنيا أصوات الرأس . وقد يبلغ أحياناً أن صوت مفن من نوع الباريتون — الصوت المتوسط فى الغلظ للرجال — قد يصير تينورا — الصوت الحاد للرجال —

وهذا التغير الصوتى فى هذه السن سواء فى المرأة أو الرجل أساسه تحويل تشريحي . أناتومى . يقع فى أعضاء

معجزة القرن العشرين

آمان فى غاية البساطة
وبالتبسيط

بمحلات

عزيز بواس

١٥٠٠

٧٣ شارع ابراهيم باشا

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

١٨ شارع نواد الاول

تلفون ٢٢٣٠٥



قبل شراء
أي جهاز راديو
تصحك
أن تسمع وتشاهد
الجهاز ذا الشهرة العالمية
من ماركة

تلفونكن

٣ موجات

الفاصل

مئة الصنع . ذة النغم .
أناقة الشكل . شدة الحساسية
فضلا عن قوة لبانه الشهرة
التي لا مثيل لها



مدرسة الموسيقى

مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس التاسع

نمط الاشارات المختصار

وهذه الاشارات على نوعين :

ا - إشارات هي رسوم توضع فوق ، أو تحت علامة ، أو مجموعة من العلامات الموسيقية .

ب - إشارات هي في الحقيقة كلمات أجنبية أو حروف مختصرة لهذه الكلمات للدلالة عليها .

فن الاشارات الأولى : ما هو خاص بعلامة موسيقية واحدة ، ومن هذه ما يستعمل للشدة ترسم هكذا :

كندا : — ٩ ٨ ٩ >

ومن الاشارات ما يجري فعله على مجموعة من العلامات الموسيقية ، ومن بينها الاشارتان



فأما الإشارة الأولى (الفنى) فتدل على التدرج من اللين ، الضعيف ، إلى الشدة ، القوة ، وأما الثانية (اليسرى) فتدل على العكس أى التدرج من الشدة إلى اللين .

أما الاشارات الأخرى ، وهي الكلمات أو الحروف المختصرة من كلمات أجنبية فتدل على بيان درجة مخصوصة من الشدة أو اللين ، والاشارات الأساسية منها ثلاث هي :

كلمة « Forte » ودلالاتها بشدة واختصارها الحرف f
« Mezzo » « بنوسط » m
« Piano » « بلين » p

أما وقد أوعضنا في الدروس المتقدمة إشارات الاختصار الخاصة بتدوين العلامات الموسيقية ، وشرحنا كذلك بعض الاشارات الخاصة بمحاسن اللحن ، وحليته ، وزخرفته ، فأتينا سنوضح اليوم بعض إشارات أخرى خاصة بالأداء . وهذه الاشارات لا صلة لها بالعلامات الموسيقية من حيث زمنها ، ولا ترتيب تعاقبها ولا زخرفها ، كما هو الشأن في الاشارات التي تقدم ذكرها ، إنما هي إشارات تساعد العازف على حسن الأداء ، ووضوح الطريقة التي يجب أن يكون عليها التوقيع . والمقطوعات الموسيقية كقصائد الشعر ، وقطع النثر ، تتفاوت فيها طرق الأداء وفاق اختلاف الناس ، وهذه الاشارات التي نتحدث عنها في هذا الدرس هي من مستحدثات الموسيقى وميزاتها لتوحيد طرق الأداء ، حتى يكون التوقيع محققاً للغرض الذي قصد إليه واضع اللحن .

صندوق الساعة ، مثبت من أسفله في الجهاز ، ومركب عليه ثقل يمكن تحريكه بسهولة على الصندوق إلى أعلى أو إلى أسفل فبطو حركة الصندوق في الحالة الأولى وتسرع في الثانية . ويتحرك هذا الصندوق المدرج أمام مقياس به أرقام وللحصول على السرعة المطلوبة في التوقيع باستخدام هذا الجهاز يحرك الثقل المركب في الصندوق حتى يواجه الرقم المطلوب ، وهو في المثال السابق ٧٢ فيسمع لحركة الصندوق في ذهابه وإيابه دقات منتظمة عددها ٧٢ في الدقيقة وهو المطلوب في هذا المثال .

وقد تجد أحيانا هذه السرعة بعينها مدونة هكذا .

$$72 \text{ MM} \text{ أو } 72 \text{ MM} \text{ } \bullet$$

ومعنى الحرفين الجديدين ، رفاة مَرْدُوم مِبْلَقِل

غير أن هذه الطريقة ليست من السهولة في الاستعمال بحيث ييسر استخدامها دائماً وأن تلازم تدوين جميع المقطوعات . والموسيقى المتدرب يمكنه الاستثناء عنها ولهذا استعان الموسيقيون بالفاظ « أجنبية » يضعونها في مقدمة المقطوعات الموسيقية للدلالة على ما هي عليه من سرعة أو بطء . فالسرعة المتقدمة في المثال السابق وهي سرعة 72 = \bullet تعتبر سرعة متوسطة ، ويشار إليها بكلمة *Andante* ، فإذا كانت الحركة بطيئة استعملت لفظة أخرى مثل *Lento* ومعناها بطيء ، وإن كانت الحركة سريعة استعملت لفظة مثل *Allegro* ومعناها سريع . وتقريباً للفهم يمكن وضع هذه الألفاظ الثلاثة بنسبة بعضها لبعض هكذا

<i>Lento</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>
بطيء	متوسط	سريع

وهناك اصطلاحات لفظية كثيرة متعددة خاصة بالسرعة أو البطء تستعمل في التدوين الموسيقي نفضلها فيما بعد تفصيلاً وإيفاً لمكتئبين الآن بهذا القدر البتدئين ،

وقد يجمع بين كلمتين ، أو حرفين . من هذه الثلاث للدلالة على درجة معينة من الشدة واللحن . فمثلاً :
 ff معناها « *Fortissimo* » ودلالاتها بمنزلة الشدة
 pp « *Pianissimo* » « *الهمس* »
 mf « *Mezsoforte* » « *بشرة متوسطة* »
 mp « *Mezzopiano* » « *بلين متوسط* »
 وحسب المبتدى . هذا القدر من هذا النوع . من العلامات .

وهناك نوع آخر من العلامات خاص بحركة الأيقاع من ناحية السرعة ، والبطء .

وأول ما يصادف العازف من هذه العلامات ، علامة قد توضع أعلى القطعة من جهتها اليسرى وهي مؤلفة من معادلة بسيطة ، أحد حديها علامة موسيقية ، والآخر رقم حساني يكتب في النوتة عادة بالرقم الفرنسي هكذا مثلاً 72 = \bullet فيكون معناها أنه يجب في عزف المقطوعة الموسيقية التي تملوها هذه الإشارة مراعاة أن تكون سرعة العزف بحيث تؤدي ٧٢ علامة من علامات ربع الزمن الكامل (النوار) في الدقيقة الواحدة .

ولقياس ذلك بالضبط وضع جهاز خاص يسمى بالمترونوم . كما في الشكل ،



وضعه ميلتزل عام ١٨١٦ وهو عبارة عن صندوق

خوشنویس

بحث في المقامات

للأستاذ محمد حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسمي وزارة المعارف

متركب لحن نهفت الأتراك من النغات الآتة :

بِكَامٍ مَشْبَرَانِ قَرَارِ هَيْتِ رَاسَتِ دَوَكَاكِ بَوَسِيكَ حَجَّازِ نَوِي لَعَرَبِيَةِ الْاَوَّلِي
وَأَبَادَةِ ١ ١٢ ١ ١ ١ ٢ ١ بِالْعَدَلِ كَامِلِ تَوْنِ

فصل: الثامن :

هذا اللحن ليس من الألحان العربية ولهذا يمكننا أن
نقول إنه من فصيلة المعجم

نکودہ اللہیہ :

ماجمع المتصل كما يأتي :

العقد الأول : ذو أربع عجم على اليكاه - ثم فاصل طنبني
العقد الثاني : ذو أربع عجم على البدوكاه
ومثل ذلك للبرمة الثانية

الطريق : ١

يطلب الدخول إليه من العقد الثالث بالنوى ويستقر
على اليكاه أو النوى من أعلى دون لمس الحساس
• المحجاز •

نهفت الامراك

ورد ذكر هذا اللحن في الرسالة النهائية ضمن الألحان التي تستقر على اليكاه ولكننا لم نفثر بين البشارف والمعروفات التركية القديمة على شيء من هذا اللحن لأن لحن التهت المعروف الآن هو من الألحان التي تستقر على الشيران ويشمل أرباعاً شرقية في حين أن تهت الأتراك الذي نحن بصده لا يحتوي على شيء من هذه الأرباع ويعين للألات الغربية عزفه بسهولة لأنه مطابق للديوان الأفرنجي الكبير ، الماجور ، مصوراً على اليكاه وبعبارة أخرى هو ديوان صول الكبير بعينه ويظهر أن بعض المعاصرين من الأتراك تحت تأثير الطابع الأفرنجي الذي أدخل على موسيقاهم قد أخذوا يبدون إحياء هذا اللحن فقد ألف منه نيل بن اسماعيل حتى بك والكاتب رضا زاده أغاني ومعزوفات غاية في الإبداع مع جلاء الروح التركية فيها

معاذ من المذاهب :

الحجاز القديم وحل محله بين معاصرنا ولذلك تغيرت
نغمت هذا اللون وقد الأرباع الشرقية وأصبح من السهل
للآلات الغربية عزفه وتحول نغماته كما يأتي :

بكاله (مراحم) كرسنت - راس - دو كاه - سيكاه - حجاز - نوى - هارموني - هارموني الاول
وأباده ١/٢ ٦/٤ ١ ١/٢ ٦/٤ ١/٢ مقفورة (بالنوت)

وبذلك أصبح لحن شد عربان عبارة عن لحن
الحجاز كار مصوراً على اليكاه أو النوى وقد ميزته العربية
واستعاض بها صبغة تركية

الاجراء :

يبدأ العمل من العقد الثالث بالنوى غالباً

شخصية المصنف :

تقوم على اظهار التواثر على الراست

معاذ من المذاهب :

الحجاز كار مصوراً على اليكاه . ويعادله من الالخان
الافرنجية ديوان دو الصغير الانسجامى بختام على النواز مع
عمل حساس لهذا الختام وبمباراة أخرى يماذله (دومينور
هارمونيك) ويحول إلى (صول مينور هارمونيك) خصوصاً
عند الختام

نمونه المصنف :



طابع المصنف



الماهو المصور على اليكاه . ويعادله من الالخان
الافرنجية . صول ماجور .

شخصية المصنف :

تقوم على اظهار لحن الماهور على اليكاه أو النوى

نمونه المصنف :



طابع المصنف :



شعر عربانه

لحن عربي من فصيلة الحجاز (القديم طبعاً) ونغماته
الأصلية كما يأتي :

بكاله (مراحم) كرسنت - راس - دو كاه - سيكاه - حجاز - نوى - هارموني - هارموني الاول
وأباده ٣ ٥ ٤ ١ ١ ٢ ٥ ٤ ١ ٢ ٥ ٤ ١ ٢ مقفورة (بالنوت)

نمونه المصنف :

بالجبع المنفصل الاول (راجع العدد

الاول من هذه المجلة) كما يأتي :

العقد الاول : ذو أربع حجاز على اليكاه

العقد الثاني : ذو أربع حجاز على اللدوكاه -

ثم فاصل طنبى

ولكن كما أوضحنا في الأعداد السابقة

قد طغى لحن الحجاز المحول عن كرد على

افتراس اللفاح عنه بهضرا في التسمية :

المستجدة ولا يجوز تسميتها باسم المقام بل
تسمى لحناً كلحن الصبا ولحن الكرد ولحن
الحجاز . القديم . .

(ب) إذا تغيرت فيها نعمتان أضفنا اسم النعمة الثانية
المستجدة عقب الاسم الأول كلحن حجاز كرد
وصبا بوسليك الخ . وهلم جرا

٣ - ألحان تختلف في الاجزاء كورود لحن آخر بكثرة
بارزة في سيرها وهذه توصف باسم اللحن البارز فيها
كلحن يأتي عجمي

٤ - ألحان تصور على غير مقاماتها وهذه توصف
معرفة بما صورت به كلحن صبا الحسيني أو صبا على
الحسيني وحجاز النوى أو حجاز على النوى

قبل ذكر الملخص أرى من واجبي أن أقول كلمة
في طرائق تسمية الألحان توحيداً للفهم ومنعاً من الالتباس
في التعبير

تقسم الألحان إلى أربعة أنواع مختلفة :

١ - ألحان تمر بالنغمات الأصلية وتختلف في الاستقرار
على هذه الدرجات وهذه تسمى باسماء الدرجات التي تستقر
عليها ويمكن أن نسميها ونمبر عنها بالمقامات كقام اليكاه
ومقام الراست الخ

٢ - ألحان تستبدل فيها بعض النغمات الأصلية .

(١) إذا تغيرت فيها نغمة واحدة سميت باسم النغمة

ملخص ألحان البطة

ملاحظات	اسم اللحن	الدرجات أو النغمات					
له حساس عد الاستقرار	مقام اليكاه	يكاه	عشيران	عراق	راست	دوكاه	سيكاه
يستقر على النوى أو على الدوكاه	مقام النوى						
وبعضهم يعمل له حساس مستمر	لحن نوى كرد						
كسابقه	بوسليك						
»	عجم						
»	حفزا						
»	سلطاني يكاه						
»	شد عربان						
»	نهفت الاترك						
»	العرب						

لاتنسوا الاشتراك في مسابقة العدد القادم

الاناشيد

الله

مطهرات السمتية الموسيقي
وزارة الثقافة العربية

نظم وتلحين الاستاذ أحمد خيرت
وسمع الماروني الاستاذ محمد حبيب



الله في علاه
لا يُرتجى سواه
يُحْسِرُ كُلَّ النَّاسِ
في شدة أوباس

التحية

ألف ألحنت الأستاذ أحمد نبوت
ونع الغارموني الأستاذ محمد حبيب

مطبعة دار التفتيش الموسيقي
وزارة المعارف المصرية



هَلْ تَعْلَمُونَ تَحِيَّتِي عِنْدَ الْحُضُورِ إِلَيْكُمْ
أَنَا إِنْ رَأَيْتُ جَمَاعَةً قُلْتُ السَّلَامَ عَلَيْكُمْ

نظم الأستاذ الحاج محمد الغراوى

بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

انصلوا	بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط
--------	-----------------------------------

استقيموا	التخفيض المحسوس	والثقة الوطيدة	والامان الموفور
----------	-----------------	----------------	-----------------

خابروا قسم التقسيط رأساً بمرکز البنك الرئيسى بالقاهرة وفروعه بالاقاليم
وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

من ادارة المجلة

إجابة لرغبة الكثير من القراء الكرام تعلن إدارة المجلة استعدادها

لأرسال الاعداد السابقة من مجلة الموسيقى

نظير مبلغ ٢٢ ملياً عن كل عدد خالصة أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول أكتوبر القادم

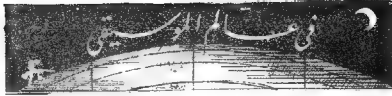
تطلب « الموسيقى » في السودان من حضرات

الخرطوم : الخواجه نيقولا ديمى كاتانيدس صاحب مكتبة البازار السودانى

» : الخواجه زكى جرجس بطليموس

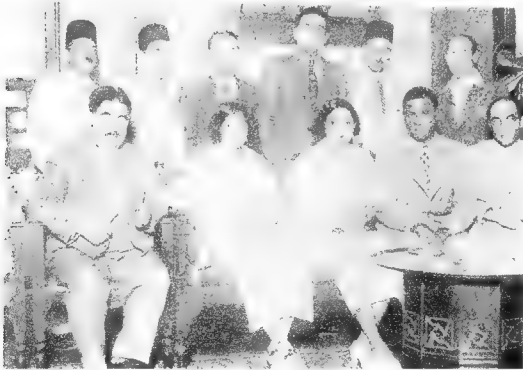
وادمدنى : كمال مينتايل غالى افندى

ام درمان : عطا الله جبره افندى



ولى عهد زنجبار

تفضل حضرة صاحب السمو الأمير ولى عهد زنجبار وحرمة المصون وزوج شقيقه بزيارة المعهد الملكى للموسيقى العربية فى مساء يوم الخميس ٥ سبتمبر سنة ١٩٣٥
وقد استقبله فريق من رجال المعهد فطافوا به أنحاء الدار بشرحون له نبذا من حياة المعهد ومجوده .
وقد تفضل سموه فأظهر ارتياحه لما شاهده وأثنى على جهود القائمين بأمر المعهد ثم أخذت للجميع الصورة
الفوتوغرافية المنشورة تحت هذا الكلام .
وقد شيع ، كما استقبل بمظاهر التجلة والاحترام .



الجالسون من اليمين : دكتور الحفنى ، سمر الأمير غرمة فزوج شقيقه ، فالأستاذ صفر على

في تركيا

بيان لطلبة المعهد

على الطلبة المستجدين الراغبين في دراسة الآلات أن يحضروا إلى دار المعهد في تمام الساعة الرابعة من مساء يوم الخميس ١٩ من سبتمبر سنة ١٩٣٥ لتحديد أياقتهم للاتحاق بمدرسة المعهد .
تقرر أن يتبدى امتحان الدور الثاني لمن لهم الحق فيه من الطلبة المنسبين لمدرسة المعهد في تمام الساعة الرابعة من مساء يومى ٢١ ، ٢٢ من سبتمبر سنة ١٩٣٥ .
وتقرر أن يبدأ امتحان الطلبة المستجدين الراغبين في الالتحاق بفرقة الاصوات في تمام الساعة الرابعة من مساء يوم ٢٣ من سبتمبر سنة ١٩٣٥ .

وستبدأ الدراسة بالمدرسة للجميع من يوم السبت ٢٨ من سبتمبر سنة ١٩٣٥

نسيم الصباح

أهدى إلينا الأستاذة الأفاضل (طفيل إخوان) معلمو الانشاد العربى في المدارس الأميرية ، ورئيسا جوقه موسيقى الأفراح الوطنية في بيروت الجزين ، الأول والثاني من « نسيم الصباح » والأنشيد والمحفوظات العربية والفرنسية المصورة (المحضنة - التجيزى - الإعدادى - الابتدائى) التى قررت (مديرية المعارف العامة والفنون الجميلة) تدريسها بمدارسها الرسمية وفقا للنهاج الحديث .

وهذه المجماميع من جمع وتلحين وتقطيع الأستاذة الاجلا . طفيل إخوان .

وقد تصفحناهما فألفيناهما تجمع إلى براعة الشعر وروعته عذوبة اللحن وحلاوته ، ولا بدع فان أصحابها أستاذة الانشاد العربى في « الكونسير فأتوار » وهم مؤسسو الموسيقى الوطنية في بيروت .

فنشكر للأستاذة الفضلاء هديتهم ، ونثنى على حميد مجهودهم وتمنى أن يلقى هذه الأنشيد والألحان أهل الموسيقى ومن يتصل بها بسبب في جميع الأقطار العربية ليعم نعمها وتنتشر قائمتها .

كانت الحكومة التركية . قد استدعت اليها الأستاذ « پرفير هندمت » الموسيقار الألمانى الكبير ، أحد أعضاء مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد بصبر عام ١٩٣٢ . لينظر في إصلاح الموسيقى التركية ووسائل تعليمها .
وقد أدى الأستاذ مهمته وكتب في ذلك تقارير قيمة كان من نتائجها أن استدعته الحكومة التركية مرة أخرى لتطبيق الفواعد التى صممها تقريره والاخذ في تنفيذها .

العيد المئوى

للموسيقار كميل سان سين

لا يزال بين الاحياء كثيرون ممن عاصروا الموسيقار الكبير كميل سان سين إذ لم يمض على وفاته يلاذ الجزائر أكثر من أربعة عشر عاما

وقد وافانا البريد الأوروبى الأخير ، انه بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد هذا الموسيقار ، أحيى السير هنرى وود حفلة تذكارية كبيرة عزفت فيها موسيقاه

وهو في نشأته الموسيقية صورة من موزار ، استطاع وهو في الخامسة من عمره أن يجيد عزف مقطوعات قيمة حتى أنعم عليه بوسام تقدير لشوغه

وقد سجلت حياته صفحة خالدة في تاريخ هذا الفن إذ كان مؤلفاً مجيداً وعازفاً ماهراً

والموسيقى ، تشترك مع العالم الموسيقى في إحياء العيد المئوى لهذا الموسيقار سيما وانه كان من المعجبين بالموسيقى العربية مشغوقاً بسماعها ، محباً لها ، دائماً على الاتصال بأعلامها في مختلف الأقطار .



للقادم الفنى

حفلة إصلاحية الأحداث

ضلت به الطرق ، وضاعت به السبل ، واختلطت عليه المسالك ، وأحاطت به المهلك ، وقف به المجتمع إلى واد مظلم من اليأس والضنى ، حتى تلفته الحكومة واقتضت له إصلاحية الأحداث ، بالجيزة ، تقوم فيها ما عرج من خلقه ، وتمهد له ولأمثاله طرق الحياة الصحيحة . وقد أعدت لهم الحرف المختلفة ، والصناعات المتنوعة ، ولم يفتأ أن يكون من بينهم فئة تحمل رسالة الموسيقى وتؤديها كأحسن ما يؤديها عتفوها في غير الإصلاحية

ولقد سمعنا موسيقى أحداث الإصلاحية في حفلة عامة دعى إليها كبار رجال الدولة وأذيع برنامجها بالراديو ، فكان لنا فيها نصيبا الاستماع .

ولقد أراد القائمون بأمر هذه الحفلة أن يتنوع سرور هؤلاء الغلمان ، ويكثروا عليهم السعادة والصحة ، فأوفدوا جميعا إلى الاسكندرية ليستمعوا فترة من الصيف بالاستجمام واجتلاء محاسن الشمس والبحر والزلل . فسكروا في شاطئ . سيدى بشر ، حيث أقيمت الحفلة بعد ظهر يوم الجمعة ٦ سبتمبر ، فكانت حفلة رياضية موسيقية . ولما كان هؤلاء يعيشون حياة عسكرية ، ويقيمون في خيام ، قد اقتضت حفلهم برفع العلم وتحية على نفات

الموسيقى ، ثم قام بعد ذلك أحد الغلمان واسمه . مصطفى مرسى يونس . وألقى كلمة الإصلاحية في تودة واتزان وجرأة . انقسم اللاعبون إلى فرقتين ، قامت الأولى ببعض الألعاب السويدية ووقعها الموسيقى معها فكان القرن الأول من مقام « الجهاركاه » ، والثاني من مقام « الناهوند » . وقامت الثانية بتوقيع بعض الألعاب السويدية أيضا في تمرينين مع الموسيقى ، الأول من مقام « حجاز » ، والثاني من مقام « جهاركاه » ، ثم عزف مارش « أبردين » بالموسيقى (القرب)

وجاءت بعد ذلك الفرقة المخصصة في أربعينات مع الموسيقى ، وقامت بتمرينين (بالكلبز) مع مارش بدران في القرن الأول ومع لحن من مقام « راس » في القرن الثاني . ثم لعبت تمرينات أخرى بالأعلام الحمراء والخضراء على موسيقى « القرب » ، في صفوف تجتمع ثم تفرق ثم تعود فيتألف منها أشكال هندسية

وقامت بعض الفرق برقص بالليار على « وحدة » ، سريعة مع الموسيقى النحاسية ورقص اسكتلندى على « وحدة » سريعة مع موسيقى القرب ، كما لعبت تمرينات أخرى بالبندق والعصى على الموسيقى النحاسية حيث عزفت مع هذه التمرينات « مارش عباس »

وفاء ابراهيم عثمان ومحطة الاذاعة ازاره

انتقلت إلى رحمة الله المرحومة والدة الأستاذ ابراهيم عثمان فسينا إلى تمزيته وتمزيه حضرات إخوته . وبعد أن ترحنا على الفقيدة ، سار بنا الحديث حتى صرح لنا ابراهيم أنه أصبح في حل من إلقاء العقد المبرم بينه وبين محطة الاذاعة بمناسبة هذا الحادث فلا يضطر إلى الإلقاء وهو حزين على فقيدته ، فكان بذلك عند حسن ظننا به وأكبرنا فيه هذا الوفاء ، غير أننا رجونا في أن يكون معتدلاً في الإلقاء بعضه لأكلة فأي . وعدنا فالحلجنا عليه مع بعض الزملاء . وأخيراً رضى بالإكتفاء بالقاء بعض خلفائه ، وذلك بعد أخذ ورد كبيرين . وفي الوقت الذي كان يجب على المحطة أن تجمله ، بدورها ، إذا بها تذيع علينا ، بعد مضي نحو ليلتين على التأميم ، وصلة من شريط ماركوني المسجل لا ابراهيم عثمان . فبينما كنت أسير في ميدان الأزهار بالقرب من منزل آل عثمان إذا بصوت ابراهيم ينبعث من شرفات البعرات المجاورة ، ويدوي في القهوات والمشارب . فقلت أفأ كان جديراً بالمحطة أن تراعى ظروفه الطارئة ، وخطبه الجلل ، فتؤخر هذا الشريط فترة أو تذيع علينا شريطاً آخر لمطرب آخر ، ومحمد الله كثيرين ، أو تذيع بعض الأسطوانات وهذه أكثر وأكثر حتى لا يصل إلى ابراهيم صوت نفسه وهو لا يزال يستقبل المزمين ومحمد لم سمع المشكور 11

حقاً لم تدل المحطة على شيء من المجاملة خصوصاً مع « ابراهيم » الذي يذلل عصاة فنه أمام ميكروفنها ويؤدى بفتائه فيها رسالة والده أو رسالة الجبل السابق الذي كان قوامه المجد والفن .

وحدثنا المذيع بعد ذلك عن هذه الفرق حينما قامت بتشكيلات على شكل دوائر ونجوم ومثلثات ولعب بالسيوف وضربات وطعنات وإقامة قلاع من الغلمان وألناب على العقلة وغير ذلك مما يبعث السامع إلى تشوقه لمشاهدتها رأى العين . وكان يتم ذلك والموسيقى تعزف « رقص الغزلان » بالقرب . أما مارش « الاستخفاف بالقانون » الذي عزف بعد ذلك فحقيقة نال منا الإعجاب والاستحسان لما دل عليه عزفه ، وثبت عنه روحه ، وفيه الحمية والخروج على النظام

وتعود بعض الفرق قسمتنا أنشودة سودانية من مقام « جهاز كاه » انطلقت أيدي الناس بالتصفيق لها مراراً . وسمنا نشيد « زهر الريح » للصول عبد المقصود محمد فكان جيلاً ، وعزفت موسيقى القرب *It is a Long Long Way* ثم أنشد الجميع نشيد « قد رفضنا العلم ، فألقناه حماسياً حقيقة وهو من مقام « نهارد » وذلك في مرورهم العام لتحية الجماهير ، كما أنشدوا نشيد الملك « يحيى الملك ويدوم صفاء » ثم نشيد « فاروق » وأخيراً « اسلى يا مصر أنى الفدا » . ولما جاء وقت المغرب وكانت الحفلة قد انتهت أو كادت إذا بسلام يؤذن أذان المغرب بصوت شجي ، وإذا بال « بوري » ينفخ في بوقه . نوبة الصلاة ، فيذهب الغلمان إلى « المصل » لتأدية الفريضة . وبذلك انتهت الحفلة . وقام المدعوون إلى مأدبة شاي لم يكن لمستمى الراديو بالطبع أى نصيب فيها .

وعن نهني . حضرة صاحب العزة « حيدر بك » على نجاح هذه الحفلة ، وإهتمامه الزائد بالناحية الموسيقية في الإصلاحية فيها كل الإصلاح ، وزجوا أن يكون لسان القاهرة نصيب من هذه الحفلات فلا يجرمون ، على الأقل ، من إعادة هذه الحفلة لهم فيها . وأن يكون ذلك قريباً حتى يلس الناس جميعاً فضل هذا المجد الحميد

«الهارموني» في الذكر اللثي

من بين الاسطوانات التي عاها مؤتمر الموسيقى العربية اسطوانة عن طريقة «الذكر اللثي» ، وهو الذكر المنتشر عندنا في طوائف «الصوفيين» ، والذي يتجلى في الموالد وسائر الاحتفالات الدينية .

سمنا هذه الاسطوانة وقد اداها الشيخ «أحمد البستاني» ، حيث بدأ الذكر بـ «لا إله إلا الله» ، وظل اذا كرون يرددونها كثيراً ، وإذا بالشيخ فيشد «باب الحير للحيب محمد» ، من مقام «الراست» ، ويستمر هذا الانشاد المزدوج يردد . ثم يعود الشيخ فينشد : «قباك مقصود وفضلك زائد» من مقام «ياي» ، ويظل المنتشدون في الوقت نفسه يرددون «لا إله إلا الله» بطريقة هي نوع من «الهارموني» ، التي كثيراً ما أدعو بالباطل أن سبب تأخر الموسيقى الشرقية وضعفها هو خلوها منها ، وهانحن نعرض عليها في غير حقول الموسيقى ونسمعها من غير المشتغلين بالموسيقى . إذن فهي كامنة في موسيقانا ولكنها في حاجة إلى التطبيق والمران وهوما جرت عليه وزارة المعارف في الستين الأخيرة إذ دخلت ألحان أناشيدها المدرسية أنواع من الهارموني سائقة مستلحة تنضئ بطلاقة ، وأذكر أني سمعت جانباً منها في حفلة الأوبرا الملكية في سنة ١٩٣٣ ، وفي المعهد الملكي للموسيقى العربية سنة ١٩٣٤ ، كما قرأت الكثير منها هنا في «الموسيقى» .

لا مفر منه

تلمني صفى التقديرة أن أتابع ساعات الإذاعة لاتبين غنها من ثمينها

وهذه المتابعة قد تصل بالنفس ، بعض الإحايين ، إلى السأم والملل ولكن «مكره أعاك» لا بطل ، غير أن نفسى ، وهي من أخس البشر ، شمت يوماً هذه المتابعة «المحكوم بها عليها» ، فقررت إلى الهواء تنفخ جواً غير جو الإذاعات الموسيقية

وشاء القدر أن يسوقني إلى زيارة صديق لي في جريدة روز اليوسف اليومية ، كنت أمني النفس بالتحدث إليه في الشئون العامة ، فأذا بي أصاب بالراديو في تلك الجريدة أيضاً ، وإذا بالذباع يتننى بطقطوة حجار لمحمد صادق مطلعها

نورت يا قطن النيل يا حلاوه عليك يا جيل
اجمعوا يا بنات النيل يا لله دا ملهش مثل قطن ماشالله
هناك أدركت أن الراديو بالنسبة إلى كالفقضاء لامفر منه
أبنا أكون يدركني فلا حول ولا قوة إلا بالله . ولقد
أمنت بالقضاء ، فرجعت أدرأجى إلى بيتي أستمع للذباع
واؤدى واجبي

رواية تلياك بالراديو

رحم الله التثيل ، ورحم الله زمانا كان التثيل ملهه الاول ، أيام كان المرحوم الشيخ سلامة حجازي يز الأركان بصوته ويحبل المسارح بأنشاده وتمثيله الملل بالروعة والجمال والجلال . وكان ما كان بعد وفاته فقد أظل نجم التثيل ، ثم عاد إلى أوج عزه ، ورجع فقهر وانحدر حتى تردى في الهوة السحيقة التي يحتقق فيها الآن بسبب ما طغى عليه أخيراً من اختراعات وابتكارات فكان منها «السينما» الناطقة والثنائية ، العربية والأفريقية ، حتى حلت محل التثيل وشغلت مكانه بمجدارة لدرجة أن أصبحت حفلات التثيل التي تقام نادراً إنما تقام لأحياء ذكرى للتتمثيل سابقة ، وهذا ما كان الليلة .

شابت محطة الإذاعة أن تسعنا طرفاً من ذلك التثيل الذي دالت دوله فيأت لنا فرقة الأستاذ عبد الله عكاشه ومثلت لنا رواية «تلياك» بن عولس الحكيم في مساء • سجنبر فكان سرورنا بأحياء ذكرى الرواية وذكرى الشيخ أكثر من سرورنا بالهجو الذي يملأها . والموسيقى التي تمتشى في فصولها ، والألحان التي تكسر أشعارها فالرواية ذات عدة فصول تفيض بالألحان والمواقف

وقد لفت نظرنا منها في الفصل الثاني اللحن الذي مطلعه :

آه من الزمان الجاني من البكا أشجاني
فقد وجدناه على ضرب « السباعي الثقيل » وملحن
على وزن الموشحة « لما بدا يتنى » كما كان يلجأ كثيراً
المرحوم الشيخ سلامة في روايات كثيرة حيث عرف
كيف يستفيد بالحن المرشحات القوية بألباسها الآثواب
المناسبة لروايته . من ذلك لحن في رواية « عايدة »
ذكرنا به صديقنا الأستاذ عز العرب بن علي حيث سمعته
يرده ذات ليلة بصوته العذب : « وما أدراك ما العذب !
إن البقاء العالي أحبه شيئاً زهيدا
لأن من في بالي أطلبه أخفى بعيدا
وهو أيضاً على وزن موشحة « علق المليح » من
مقام « الحجاز »

وبالرواية ناحية اجتماعية رائعة فقد تغزل المؤلف أن
نار الآخرة قد نصبت وورد إليها أهلها فكان « بليتون »
صاحب الجحيم و « أشيروون » بواب الجحيم . فولجها
المذبذبون زرافات وطوافف فكانت نسمع صعر النار ولهبها
وأصوات الاستغاثة فيقول قائل « من هؤلاء ؟ » فرد
عليه « بليتون » قائلاً « هؤلاء هم البخلاء » فسمع أنيهم
في لحن يحزن من مقام « الهانود » يعترفون فيه بما كانوا
عليه في حياتهم من بخل وتقتير ، وكيف كانوا يحرمون
أنفسهم وذويهم ، ويزدعون الحصرمات بين الأخوة والأهل
ويعيشون في أمهم عائلة عليها

وسمنا طائفة أخرى قيل عنها إنها طائفة « المتكبرين »
الذين يضربون في الأرض كبراً وتها فكان أنيهم من
مقام « الهانود » في لحن تشمرته بالعذاب الحق والجحيم
المقيم . وهناك طوافف أخرى يصلون النار جزاء ما اقترفوا
أولئك هم القلة ، والمجرمون ، وناكروا الجليل ، ومبذوا أموال
اليتامى . نسمع آلامهم واعترافهم في الحان حادة صاخبة .
وجاء بعد ذلك لحن قوى من نوع « الفالس » مطلعه : نحن
خدام الجحيم ، أولئك هم الذين يزلون السخط والمقاب

وينادون دائماً بالويل والثبور وعظائم الأمور

وهكذا انتهت الرواية بنجاح ، بفضل تأدية الألمان أداء
حسناً من جميع أعضاء الفرقة وعلى رأسها الاستاذان عبد الله
عكاشة وعبد العزيز خليل وغيرهما من الممثلين والمنشدین .
وقد يرجع بعض النجاح إلى عدم وجود ملحن يلقنهم
بالراديو طبعاً إذ كل مثل يلقن نفسه من الورقة التي يجعلها
ويقرأ منها أمام الميكروفون

ونحن نشكر للحظة عنايتنا بمثل هذا التجديد وما تعود
بنا كرتنا إليه من أمثال هذه الروايات التي تعتبر ثروة كبيرة
نخشى أن يبددها كز الزمن ويسبل عليها النسيان

قصة أبو زيد

وما لنا لا نسمع نحن أيضاً « قصة أبي زيد » من
محطة الاذاعة ؟ أليس فيها تنويع وتجديد ؟؟ نعم ، وكثيراً
ماندعو إليه .

وقصص أبي زيد وعثر وأضرابها قصص ابتكارات
قيمة لأفكار طائفة « الشعراء » الذين ينوب عنهم اليوم
شعراء القهاوى فيجلسون على منصاتهم فيها وأمامهم مریدوم
من المستمعين في الأحياء الوطنية والموائد الدينية . ولطالما
مردنا عليهم مر الكرام ، أما اليوم فراهى محطة الاذاعة
تجملتنا نصت في مساء ٢٩ أغسطس إلى « سيد فرج السيد »
حيث أشدد بعض القصاصات والأراجيز في مدح سيد المرسلين
عليه الصلاة والسلام فأجاد إذ المدح هنا يرسل بالسليلة
يؤلفه الأخلاص البريء الحضرة النبوية

وكذلك سمعنا « مرسي عبد العزيز » حينما قص علينا
طرفاً عن الحرب الذي اشتد أولاره واندلع لسانه بين
أبي زيد وزيدان ، ثم بين أبي زيد الهلالي سلامه والزناقي
خليفه وكيف كانت الحرب بينهما بجلاً ، وكيف تقدم كل
منهما على زميله . وعاد فأتى على وصف ميدان القتال
بمبته وميسرته واعتزاز كل بقوته وبطشه ، وما كان بين
المتحاربين من جولات صادقات ذات بأس شديد . ولولا

قصر الوقت لسنتنا أكثر من ذلك ودخلنا إلى التفاصيل ووصف مواضع السيوف اللامعة في الشمس اللاخنة والقنوات التي تجري الدم الغاني عما كان مثار الأشمر ومجال الفخر عند أبطال العرب

وكانت « الربابة » ملازمة لهذا « الشاعر » تارة وعازقة له اللزمات والترجة تارة أخرى فكانت الوصلة كلها من مقام « الهانود » وكان يراعى الضرب والوحدة بربابة من غير مساعدة « رق » أو « طبله » وبهذا يصبح في وقت واحد غنياً ، ومؤرخاً ، وعازفاً ، وضابطاً للوقت

إسطوانات مؤتمر الموسيقى العربية

خلق بنا اللثة حضرة صاحب العزة مصطفى بك رضا في جو موسيقى مختلف ، فقد أسعنا موسيقى تركية . حيث عزف مسعود جميل بك نجل الموسيقار المشهور المرحوم طنبوري جميل بك ، بآلة « الطنبور » ذات العنق الطويل وهذه الآلة معروفة في مصر ، وعن يمينه العزف بها حضرة الأستاذ القدير محمد فاضل بك القاضي وعضو مجلس إدارة المعهد الملكي للموسيقى العربية . أسعنا مسعود بك بشرف « حجاز كار كرد جميل بك » كان غاية في الإبداع .

وسمنا بعد ذلك إسطوانة عابها شيخ الملحنين الأستاذ داود حسني حيث غنى دور « فريد الحانسان » من مقام « الحجاز » ثم وصلة موشحات من الشيخ درويش الحريري أستاذ الموشحات بالمعهد من مقام « حجاز » غنى فيها الموشحات الآتية :—

- (١) ليالي الوصل عندى عيد .
- (٢) ياتديي دور الإقداح .
- (٣) هجرني حبيبي ولا ذنب لي .
- (٤) يا قوام البان .

وبهذه المناسبة نشكر حضرة الأستاذ مصطفى بك رضا لأنه انتهز هذه الفرصة وأظهر عمارت الموشحات غيبها إلى

الناس لما فيها من . فن غزير ومعان محكمة وألمان قوية . وسمنا إسطوانة أخرى من موسيقى عراقية عزف فيها الأستاذ عزوري أقدى بعوده عدة تقاسيم من نفمة « بنجكاه » ثم عزف يوسف زعرور أقدى بفانونه عدة تقاسيم من مقام اليباني والحجاز والراست . وانتقل بنا عزرة إلى تونس فأسمنا الإستاذة محمد بن حسن ومحمد بن الشريف يمزغان ويغنيان من المقام المهاركاه . وقد لاحظنا أثناء ذلك تغييرا في الضروب والأوزان عما تمتاز به موسيقى هذه البلاد . وعرج بنا إلى الجزائر فسمنا من الحاج العربي بعض الأغاني ، وتكاد لا تختلف كثيرا عن موسيقى تونس .

مسابقة العدد المقبل

نظراً لقرب افتتاح الدراسة في جميع المدارس وعناية « الموسيقى » بالناشئة سنخصص مسابقة العدد المقبل لصغار التلاميذ توسيعاً لمداركهم وتنمية لقوة التفكير فيهم فنلفت إليها الأنظار

مطبعة القناوى

شارع بين النهرين نمرة ٣ بالموسكى

التي قامت بطبع الصورة الملونة المنشورة بهذا العدد

بها استعداد تام لكافة ما يلزم من طباعة

الحجر والحروف

وفابريقه لا كياس الورق

برنامج الإذاعة الموسيقية

من الاثنين ١٦ سبتمبر لغاية الاثنين ٣٠ منه

الاثنين ١٦ سبتمبر سنة ١٩٣٥

صباحاً : كان منفرد (فاضل شوا)

مساء : الآنسة ليلى مراد

الثلاثاء ١٧ سبتمبر

صباحاً : السيدة سيدة حسن وفرقتها

مساء : رياض السبباني

حفلة غنائية تقدمها الآنسة « س »

الأربعاء ١٨ سبتمبر

صباحاً : احمد عبد القادر

مساء : صالح عبد الحى

الخميس ١٩ سبتمبر

صباحاً : فاضل شوا

مساء : فرقة محمد يوسف تقدم « القضاء والقدر »

يتخللها متولوجات (يحيى البلبايدى

ويوسف حسنى)

الجمعة ٢٠ سبتمبر

ظهراً : أوركتير محمد حسن الشجاعى

ابراهيم حمودة بمصاحبة الاوركتير

مساء : الآنسة إحسان عبده

السبت ٢١ سبتمبر

مساء : الآنسة حياة محمد

الأحد ٢٢ سبتمبر

صباحاً : فرقة بلوكات خضر بوليس مصر

مساء : الشيخ على الحارث

الاثنين ٢٣ سبتمبر

صباحاً : كان منفرد فاضل شوا

مساء : السيدة نادرة

يأتو منفرد

الثلاثاء ٢٤ سبتمبر

صباحاً : اوركتير فؤاد حلى

مساء : رياض السبباني

الأربعاء ٢٥ سبتمبر

مساء : صالح عبد الحى

الخميس ٢٦ سبتمبر

صباحاً : فاضل شوا

مساء : عبد الفتى السيد

الجمعة ٢٧ سبتمبر

ظهراً : فرقة موسيقى مدرسة البوليس

مساء : حسن الملوانى

السبت ٢٨ سبتمبر

مساء : محمد صادق

الأحد ٢٩ سبتمبر

صباحاً : كورس سيد الجبل

مساء : احمد عبد القادر

الاثنين ٣٠ سبتمبر

صباحاً : كان منفرد فاضل شوا

مساء : الآنسة ليلى مراد

أغاني سودانية



موزار MOZART

٩ - عجباً ! ماذا تقولين ؟

- كان الواجب يقتضيك أن تتنزه فرصة الخلاف الشاجر بينكما وتتخطه سبياً في فسخ العقد . أما الآن فأنك إن عاجلاً أو آجلاً لابد لك من الرحيل والانفصال عنا ولكن هذا ديدنكم ، أيها الرجال ، تحذعكم الكلمة الطيبة والبشاشة المصطنعة فتعمون عن المستقبل . كاد هذا التفرع يذيب موزار ، فهس في صوت عافت .

- أحبك صادقة ، ياعزيزتي كونستانس

- سيرهن المستقبل التريب عن صدق كلماتي ، وستملك الذكرى .

- ذلك محتمل . ولكن ما الذي أستطيع عمله الآن ؟ ليس في قدرتي أن أعود إلى المطران فأشجر معه لينضب علي ، ويضرب في وجوه الحرافط . وعلى أية حال لا يمكنني أن أفسخ العقد ، بل ويجب أن أعود إلى سالسبورج رحمة بالودي وإبقاء عليه ، وبخاصة أني تلقيت منه اليوم رسالة أسهب فيها واسترسل .

٩

ثم أخذ موزار في سرد ما حدث له مع المطران في أسلوب الخطيب المفوه التقدير ، والآسنة شديدة الانتباه إليه ، والأنصت له ، حتى ختم خطابه ونزل عن المقعد ، وتخصر كونستانس التي ظلت صامتة ، وسار بها إلى المطبخ وهو يسألها :

- ما رأيك في هذا ؟ مالي لا ألمح السرور يتجلى في أسارير وجهك ، ويطلق عيناك ؟ أليس فيما قلت ما يبيع ويبلغ الفؤاد ؟

- أما أنا فقد سررت لوعذك إياي بأعطائي دروساً في البيانو . ولكنني الآن لا أمل لي في ذلك .

- لا أمل لك . كيف ؟

- يلوح لي أن المطران يتلفف لك على حق . فانه سيملك على الذهاب إلى سالسبورج فتركنا وحيدين في فينا . من يستطيع أن يتكهن بمعرفة ينته نحوك ؟ من يدري ؟ لعل الخير كان في عدم ترخيص المطران وتوقفه

- آه ! لا بأس ... ذلك شأن الدنيا وأفاعيلها ...

يجب على الإنسان أن يتحمل ...

نظر إليها موزار فأبصر الدمع يترقق في عينها السوداوين
فأمسك يدها وقال :

- هل يهمل حقاً أن أبقي هنا ؟

فأسبلت جفنيها وغافت في القول :

- لا أدري .

شعر موزار أن يدها تهتز في يده وترتمش . وما لبث
أن شعر أن إحساساً خفياً يمتشي في جسمه ، ويتخلل
أعضائه — إحساساً كالذي أحسه فيها معنى بالقرب من
لويزا . لقد وضع الأمر وبان ، هذه فتاة أخرى من
بنات « وير » ، كاد يعلق بها ، كأنه لم يتعطل بما ناله من
أختها الأولى . قد يكون بين الحالتين فارق ، فان موزار
قد اندفع في غرامه الأول دون تدبر ولا روية ، فإ
كاد يبدأ حتى انتهى ، أما هذا الغرام الجديد فقد بدأت
شوارته تلعب وتتوهج وريداً وريداً لعلها تصل أخيراً إلى
إضائة القلب بنور الحب المقدس .

شعر موزار أن الوقت قد آن لينسل من بين يدي
كونستانس ، في رقة ولطف ، ورأى أن يفارق الفتاة ،
في وداع سريع . يخفف عن قلبها الملهب ، وفؤادها المستعر
ولعل رحيله إلى سالسبورج يجعلها تناساه — فالبعيد عن
العين بعيد عن القلب .

ودع موزار وخرج ، وما كاد يتباعد عن البيت حتى
اعترضه سيد في طريقه قائلاً .

- أحسنني لم أخطئ . السيد موزار ؟

انتفض موزار وتفرس في الرجل وقال .

- لا أعرف .

- عجباً . أنا يترفون فيتر ، من ماتهم . لا أدري

كيف خاتك ذاكرتك ، وغاب تفكيرك ؟

- مرحي ! مرحي ! معذرة فقد توزع فكري وشرد

عاطري . سلام الله عليك ، ما أشد شوقي إليك ، وأبلغ
سروري للفتاك . مرحي ، مرحي ، لقد طال بي العهد
من آخر مرة حظيت فيها برؤيتك .

- رأيته آخر مرة في مونيخ ، ولكن لم يسمح
الوقت بالتحدث إليك . وهأنذا قادم من طريق سالسبورج
أحمل إليك تحيات الوالد والدة والدة ودعواتهما المباركة
المستجابة

- أشكر لك أبلغ الشكر ، إذن فقد شرفت أسرتنا
بزورتك كيف حال والدي !

- معافى تبدو عليه مظاهر العافية ، ولكن يخيل إليّ
أن في قلبه هماً خفياً يكدر صفوه

- أرجو ألا يكون ذلك من أجل .

- أحب أن لك في هذا المم أترا ، فأني رأيته
شديد الخوف عليك ، جد حريص أن تفتنك فينا
بمغريات وأعاديمها

- أهكذا قال لك ؟ لقد كتب إليّ في هذا الشأن
نفاً وعشرين كتاباً ومع ذلك أرجو أن يخفف الله عنه .
قل لي ، أتود أن تناسر على كوين من الجمعة !
- يسرى ذلك ، ألف شكر لك

مشى الرجلان في بطة ، وشرع موزار ، وهو يهمل
أن هذا الحدين من أبرع الجواسيس والعيون ، يقص
عليه ما صادفه في فينا ، وما لقيه فيها ، وما حصل له من
حوادثها ، ولقد استرسل في قصصه ، في سلامة نية
وطهر ضمير ، يهز السرور عطفه ، وتسرى البشاشة في
أسارير وجهه أن رأى صديقاً مخلصاً يشاركه عواطفه
وإحساسه

لم يفتن موزار ، لسذاجته ، إلى الشباك المحبوك .
والفخاخ المنصوبة حتى تردى فيها وتعلمر عليه المخرج
وسره الدسيسة أن أنطونيو سالييري ، رئيس الفرقة
الموسيقية في بلاط فينا ، وزعيم القوة المحافظة على زعامة
الموسيقى الإيطالية ، وتغلبها على الموسيقى الأخرى ،
وأخصها الموسيقى الألمانية ، هذا الرجل الداهية اتخذ من
بره ذمة يترفون فيتر ، تليذه وخادمه الطيع ، وسيلة
يهدم بها تلك القوة الفنية الهائلة الخفية ، ويتغلب بها
على تلك العقلة الجبارة التي تتمتع بها موزار وجلوك
زعيم الموسيقى الألمانية وحاميا حماها

أما جلوك فان كربة سنه وشيوخته قد تعجزه
عن التهورض بالفن والجلال فيه ، ولكن موزار ، وقوة
موزار ، وشباب موزار ، وعبقريه موزار ، وجسدته
وعزمه الحديد ، كل أولئك يستحيل التغلب عليها بغير
الخادعة الفتاك ، وعلى الأخص إذا انضمت إليها رغبة
القيصر الذي يتيل بطبعه إلى توحيد الكتلة الألمانية
ولما كان الخطر ، كل الخطر ، في بقاء موزار في
في فينا ، فيجب الأسراع في إبعاده عنها وأن تحارب
كل فكرة ترى إلى استبقائه فيها . مهما تكلفت هذه
الحرب من عدة وجهه .

ولادراك هذا الفرض وسيلتان ، الأولى ، تشكيك
والد موزار وتخفيفه من فساد ابنه ، والثانية ، تنفير
القيصر منه وهو الذي يبنى عليه كل آمال المستقبل ،
وإذن فقد حاك سالييري الحيلة ، وأوعز إلى يترفون
فيتر أن يبرج على السابورج في سفره من ماتيم إلى
فينا ، وأن ينهر الفرصة ويعوج على دار موزار المعجوز
ويبين له المخاطر التي يتعرض لها ولده ، والمهلك التي
يستهدف لها من بقاءه في فينا ، فكان الرجل يتفزز من

الوجع ، ويكاد يتلك من الألم . ولم يخفف عنه إلا
صارحته بأرسال كتاب مطول مفعم بالنصائح والارشادات
ويحتم على موزار ألا تزيد ساعات إقامته في فينا ساعة
واحدة بعد رحيل المطران عنها . ولقد تكررت رسائل
الوالد في هذا الموضوع دون أن يدرك الابن سر الأمر
أو يقف على جلبيته ، فكان يحسن الظن بها لطهرها وبره
أديما ولأنها شعاع من رحمة الآبوة يرسله الوالد هدى
ورشداً يتفزع به موزار ويرهن لوالده على بره ساحته وفقا
عفته وحيد سيرته ، وأنه إرضاء لرغبة أبيه وزولا على
إرادته سيصحب المطران في عودته ولا يبق في فينا لحظة
متفردا . هذا وعد موزار لأبيه ، ولقد أسرف فيه حتى
لم يعد من الوفاء به مفر

كان له أن يأسف على إسراره في هذا الوعد ، لأنه
يعدده قسما مقدسا لا بد أن يبر فيه ، ولو كلفه ذلك
تضحية مستقبله . وضياح رفقة ومحباه

وشد ما كان أساه وقلق باله حينما علم أن يترا أشار
على أبيه أن يرحل إلى فينا وأن يقضى فيها أشيرا يدرس فيها
على سالييري ، وأن أباه يفكر مليا في هذا الأمر ويكل
إلى يترا السهر على ولده والعمل على تنقية روحه وصفا
نفسه من مفاسد فينا وإخبار الوالد أول بأول بما يشهده
من أحوال ابنه

هذا الحاضر وحده كاد يخفف الدم في عروق موزار
ويحرق مخيلته ، وكاد من حيرته واضطرابه . يسارع إلى
السفر إلى السابورج ، وقد لمح يترا هذا الحاضر يحول
في دماغ موزار ، فأسرف . باسم الاخلاص في ارتجال
الأكاذيب والمفتريات حتى أنهك موزار وحاله لهما
مضطرا

سمع سالييري بزم المطران على السفر ، فوقع ذلك

من نفسه. موقفاً مريحاً ، وجهد في جمع الأدلة التي تبرر
تحميم سفر موزار في محبة المطران ، وكان يحفظ بهذه
للاستغناء بها وقت الحاجة ، ويتخذ من يتر عونا على
ذلك وعينا على موزار .

دعى موزار للتحرف بمقابلة المطران . سيده وراعيه
وكان يعتقد أن العلاقة فيما بينهما قد تحسنت ، ولو إلى
درجة ما ، فلما مثل بين يديه قال له المطران ، في تلفظ
غير معهود .

- هذا الأسبوع هو أسبوع الاعتراف . ويجب أن
تؤدي فيه الشعائر الدينية ، وأظن أننا ستقيم مأدبة
للمؤمنين بالشعائر . وإذن فلا ينبغي لأحد من الموسيقيين
أن يتنكب عن حفلة إقامة الشعائر .. اليوم يوم الثلاثاء
١٠ من إبريل . وبعد غد يوافق اليوم الثاني عشر منه ...
آه ! انتظر ... يخيل إلى أنك رجوتني الأذن لك في
الاشتراك في حفلة موسيقية تقيمها التيلة تون في دارها ،
وأن هذه الحفلة ستقام في مساء اليوم الثاني عشر من
إبريل ، أليس كذلك ؟

- بلى ، يا صاحب الإمارة العالية .

- عجبا : أكان ذلك حقاً ؟

صمت موزار وعرض المطران على تواجده ، وغارت
عيناه ، وبهت لون وجهه ، وزادت حركة نفسه ،
وتغيرت سمته فكاد ينقلب وحشا ، هناك ملا الحرف
جوف موزار ، ولح وقوع الصاعقة ، فراجع إلى
الوراء منذراً حين نهض المطران نهضة الحيوان المفترس
يريد أن يخنق فريسته بكلمات يديه ، فلما لم يتمكن منها ،
زادت فورة الغضب ، واضمحمر رجل المطران فأرغى
وأزبد . وتوعد وتهدد ، ثم صرخ صرخة ملأ الأرجاء
دويًا :

- يوم الخميس الكبير ١١ غفرانك اللهم ورحمتك .
ما ذا يعمل الناس في يومك المقدس ؟ أفي اليوم الذي
اقتديت فيه العالم . أيها المسيح العظيم ، يحتفل الناس
بالولائم ، ويمسرون الحفلات ، ويسيرون المآدب ،
ويحجون في الحز والديباج والخمل ؟ ثم لا تنزل بهم
غضبك فتصمهم محمًا ؟ ١١

أفي يومك . أيها المسيح العظيم ، تبارك اسمك ،
يشيع الناس شهواتهم من ملاذ الدنيا ؟ ثم أسمح لأحد
أتباعي أن ينغمس ، بأذني وعلى ، في هذه المآثم
البشرية ؟ غفرانك أيها المسيح العظيم ! رحمة وغفوا ...
أخذ صوته بعد ذلك يتضاد رويداً حتى سكن ، ثم
جثا على ركبته ضارعاً متوجعاً ، ولم يلبث غير قليل حتى
نهض ، وهجم على موزار ، وهو كالأسد في زفره ، يكبل
له السباب ويذل عليه اللعنة . ويصب عليه العذاب ويقول :
- أيها الكافر . ياعبد الله ... ابتعد ، أيها الزذل
المتبوء ، تنح أيها الشيطان الرجيم ...

تراجع موزار والمطران يتبعه . كأنهما يريد أن
أن يخنقه ويكتم أنفاسه ورأى موزار الخطر يتفاقم ،
وقد خرج المطران عن وقاره الديني ، فثبت له وقال في
صوت حنون :

- أيها المطران الأمير ، لقد أردت أن ترضى الله
فأغضبت الله . ليس الغضب من شيمة عباد الله الصالحين .
إن الله يكره عبده المتضوب .

هذا المطران وعاد إلى مقصده وقال .

- حسناً . اعتبر إذني لك في الاشتراك في حفلة
التيلة تون كأن لم يكن ، وأمرى لاغياً .

- يا صاحب الإمارة ، إن الوفاء بالوعد من فضائل

الدين ...

- أنصر أيها اللعين واخرج .

ثم فتح الباب ودفعه ، فخرج موزار يترنخ ترنخ الذبيحة ، لا تستطيع أن تحمله ساقاه فأرتمى على السلم يذرف الدمع ويكظم الأنين ، ثم تحامل ونزل يقصد ذلك البيت ، الذي ترعاه عين الله ، ذلك البيت الذي يجد فيه دائماً عزابه

كان ذلك اليوم عبوساً قمطيراً ، كثر ضبابه ، وعصفت رياحه فزاد قلب الحزين كآبةً وغماً دخل موزار البيت فشهدت كورنستاس وجهه كأنه أحد من بعث من القبور ، فأدركت أن نكبة نزلت به من المطران ، فدعت له لسترنج في حجرة الاستقبال ، ولكنه لا اضطرابه وذووله ، أي أن ينفرد في الحجرة ورجاها أن تجالسه ولا تتركه وحيداً وإلا فهو ميت لا محالة ، فسحت يدها الناعمة جبينه ، ونشفت شعر رأسه الذي أغرقه العرق ، وسارعت إلى التخفيف من الآمه ، فحضر موزار أن تياراً خفياً ساحراً يتخلل أصابعها فيملأ قلبه سكيناً واطمئناناً هنالك اتجه إليها وادعا يقبل :

- أنت طيبة القلب ، يا كورنستاس ، لا أستطيع أن أنسى لك هذا العطف وتلك الرعاية

لحنت عليه بحفيف دمه المتهمر وتشججه بكلمات تبعث الجبان بطلا جباراً

- مسكين يا موزار ، أتعادل عبقرك ، وتخاذل رجولتك أمام سادس عاды قد يقع مثله لكثير من الناس فلا يميزونه التفاتاً . . . كلا . . . ليست هذه صفات البقيرين . . . تشجع . . .

فتبسم في دمه ابتسامة القنوع وقال

- لقد صدقت هذه المرة أيضاً ، لا يليق الجزع بالرجال . كم كنت صادقة النبوة ينشئ الحق في حروفها حين قالت « إن المطران يتخادعني ويوارني ، وأنه

ذو الضريبة فاسد الطينة وضيع الثَّجار . كان إلهامك في هذه النبوة حياً صادقاً

- وعلام اعترمت الآن ؟

- لا أود الرجوع إلى سالسبورج ، وسأوضح الأسباب لأبي . .

إذن تنزم البقاء في فينا ؟

أحسنى لا أستطيع الارتباط بوعده هذه الآونة ، إنما أعد ينذل طوق ، واستنفاد جهدي في التحرر من هذا القيد ، والتجاء من هذه البلية ، فإن عاكسى القدر ، ولم يصنع أبى لي ، فلن أقيم في سالسبورج إلا بضعة أشهر لا تتجاوز أصابع اليد عدداً

- هذا كلام يملح عليك الفضب ، وبدفلك إليه ما أصابك من النكد والكدر . فإن المطران لا يعجزه إخضاعك واحتباسك

- ماذا ؟ أيقصبنى اغتصاباً ؟ إذن لقد يبلغ مستحيلاً إن الذي أصابني به هذا القفط النليظ القلب يستحيل أن تندمل جراحه قبل أن يباعده الله بينه وبينى ، ولقد أعتقد أن والدى ، بعد أن أشرح له ما وقع لى من ذلك المطران . لا يمانع فى تنفى ونيل حريقى ، وإذا علم يقينا أنى أمقت المطران وأستبشمه فإنه سيساعدنى على انفصالى من خدمته ، ولو احتملنا منه بعد ذلك مكروها .

- ولكن إذا كان والدك لم يقتنع بما بعث إليه من الرسائل ، فإن مشافهتك له بالموضوع لن تجدبك قبلاً

- يتبع .



نَسِيدُ بَيْتِ الْإِيَّاءِ لِلْمَرْجُومِ سَيِّدِ دُرُوشِ

Allegro Mod.

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of six systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro Mod.'. The melody is primarily in the right hand, with some instances of the left hand playing a more active role, such as in the second system where it has a melodic line. The accompaniment in the left hand is mostly block chords and single notes. There are some dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score ends with a double bar line and repeat signs.

الفصل الثانی من روایۃ شہزاد

للمرحوم سيد دريش

اللزيمه



T.d. Value

1070

وَالَّذِينَ تَبَوَّءُوا الدِّينَ يُرَادُّوا
 من الغنم الشان من رواية بنت الحارث
 للمرحوم سيد درويش

Andante لازمه فناء

فناء

M
A
I
S
O
N

مَحَلَاتُ بُورْنَاخ

B
U
S
N
A
C
H

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناء إبراهيم باشا رقم ٢٠ مصر - تلفرافيا بورناخ - مصر

تليفون ٤٢٤٦٦

مقر ورشة صناعة وتصليح وتجديد كافة أنواع الآلات الموسيقية وأدواتها
متمتعين وزارة المعارف العمومية والجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

20, Rue Ibrahim Dacha - Le Caire.

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

المبيع بالتقسيط

التعاون

بأقساط

شعار محلاتنا

شهرية

الذي لا يزال متبعا

لا تتجاوز

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع

جنهما ورابع



que, soit prise en considération au commencement de la mélodie ; mais cela ne veut pas dire que, par exemple, dans le Maqam « Mo-hayar » on soit obligé de commencer uniquement par la note « Mo-hayar », au contraire le compositeur a toute liberté de traiter la mélodie en ajoutant les notes voisines de la dominante à la gamme de ce mode. »

Les membres sont d'avis que la technique traditionnelle des maqamates n'entrave pas la fantaisie du compositeur. Il n'y a donc plus lieu de modifier ou de transformer les règles modales puisque la raison d'être de ces mêmes règles est intimement liée avec les exigences mélodiques de la constitution et de la façon de traiter ces maqamates. Il est nécessaire en définitive de finir dans la tonalité du mode employé.

Rythmes

1) La Commission a examiné le rapport présenté par l'Institut au sujet des 20 rythmes employés en Egypte avec leur analyse et les exemplaires de mélodies portés sur ces rythmes que la Commission a approuvé.

2) La Commission a examiné aussi le restant des rythmes employés dans les autres pays arabes, et les a approuvés.

a) Les rythmes pratiqués en Syrie et à Alep avec leurs exemples mélodiques sont au nombre de 30.

b) Les rythmes orientaux sans exemples de mélodies, sont au nombre de 111.

Composition

En ce qui concerne les articles 1 à 7 de cette question, la Commission a examiné le rapport présenté par l'Institut concernant les différentes compositions ins-

trumentales et vocales employées en Egypte, Je leurs caractéristiques et de leurs rapports avec le rythme. La Commission a approuvé le rapport.

Puis elle a donné lecture du rapport par Aly Effendi El Gharem et a décidé de le joindre au susdit rapport.

La Commission a examiné ensuite les trois rapports présentés par Mr. le Baron d'Erlanger sur la Noubah, au Maroc, en Tunisie et en Algérie et a convoqué les chefs d'Orchestres de ces trois pays actuellement présents au Congrès qui ont approuvé les contenus de ces rapports. La Commission a pu faire les comparaisons nécessaires entre ces genres de compositions et celles qui ont été employées ou non en Egypte.

La Commission a convoqué également le chef d'orchestre Iraqien pour le questionner au sujet des compositions vocales et instrumentales pratiquées en Iraq. Celui-ci a constaté que cinq de ces compositions n'y sont pas employées et que la plupart des compositions vocales et instrumentales employées en Egypte sont pratiquées en Iraq sauf le trilogue.

« Al tshumla » n'est pas en pratique chez eux.

Le Professeur Aly Darwiche dit que toutes les compositions vocales et instrumentales existant en Egypte sont également pratiquées en Syrie, sauf le Trilogue.

6) La Commission a discuté longuement sur la 5ème question et a décidé que la réponse serait ainsi conçue :

« La liberté d'opinion doit être admise.

Les détails précédents montrent combien les travaux de la Commission sont importants.

En effet, c'est pour la première fois que les modes arabes em-

ployés en Egypte et ceux employés dans les autres pays de musique arabe ont été analysés et décomposés en genres. Ce travail aura une importance capitale pour les études ultérieures qui auront pour but d'établir une théorie scientifique de la musique arabe sur une base solide.

Les efforts de la Commission en ce qui concerne les Rythmes de la musique arabe, ne sont pas moins importants.

Les différents auteurs se sont tellement trouvés en désaccord que ceux qui auraient voulu se faire une idée juste des rythmes étaient souvent hésitants dans leurs études.

La Commission a réussi à élucider cette question et a dressé une liste très complète des Rythmes employés en Egypte et dans les autres pays de musique arabe. En outre la Commission en a analysé la plus grande partie et a donné un exemple mélodique de la plupart d'entre eux.

La question du programme de notre Commission qui avait pour sujet la « Composition », a été l'objet d'études très documentées. Les détails en sont donnés dans nos procès-verbaux. A ceux qui désireraient être mis au courant de nos travaux sur les différentes questions concernant la Composition, nous pouvons tout de suite donner lecture du procès-verbal et qui leur donnera une idée plus précise sur cette question.

En un mot nous pouvons dire que la Commission des Modes, des Rythmes et de la Composition s'est rendue compte de l'importance de son programme et a travaillé consciencieusement pour mener à bien la tâche qui lui était dévolue.

Le Secrétaire Le Président
Safar Aly Raouf Yekta

Commission des modes, des rythmes et de la composition

Rapport général des travaux de la Commission

La Commission a tenu sa première réunion le mardi 15 mars 1932, à 10 heures a.m., et a élu comme président Raouf Yakta Bey Professeur au Conservatoire de Musique d'Istanbul, et Safar Aly Effendi Vice-Président Technique de l'Institut de Musique Orientale comme Secrétaire.

La Commission a tenu 19 séances ; au cours de deux d'entre elles, elle s'est jointe à la Commission de l'Echelle pour s'associer, à ses travaux.

Elle a examiné ensuite quelques rapports qui lui ont été présentés par des Membres du Congrès et quelques particuliers.

Après avoir étudié ces rapports, elle a décidé d'en soumettre deux aux Commissions de l'Echelle et de l'Enseignement. Elle a abandonné les autres, faute de les admettre. En voici les détails :

1) Une liste de maqams orientaux au nombre de 95, présentée par Monsieur le Baron d'Erlanger avec la collaboration de Mr. Aly Drawiche classés selon le degré de leur tonalité, analysés et décomposés en genres.

2) Liste de Rythmes orientaux au nombre de 111 ; présentée par Monsieur le Baron d'Erlanger avec la collaboration du Professeur Aly Darwiche.

3) Un Rapport soumis par Monsieur le Baron d'Erlanger concernant la musique mauresque d'origine andalouse, accompagné de trois rapports concernant la Noubah Andalouse.

a) La Noubah selon l'usage des Algériens,

b) La Noubah selon l'usage des Tunisiens,

c) La Noubah selon l'usage des Marocains.

4) Liste des 30 rythmes employés en Irak et à Guéziret El Arab, présentée par M. Samy El Chawa.

5) Rapport présenté par Aly El Garem Effendi et concernant la composition de la musique vocale en Egypte.

La Commission a examiné également un appareil spécial pour battre les rythmes arabes et tures qui sont au nombre de 30 — invention de Sayed Zif. Abdel Hamid — la Commission pense qu'il serait utile de l'acquérir pour en faire usage comme appareil pour l'enseignement des rythmes, à condition que l'inventeur apporte les modifications jugées nécessaires par la Commission.

Vu le grand nombre des questions et rapports à examiner, la Commission a dû se réunir en deux séances, le matin et le soir et étudier les questions suivantes :

Les modes

1) La Commission a rédigé la liste de tous les Maqamates pratiqués en Egypte et qui sont au nombre de 52.

2) La Commission a classé ces modes selon le degré de leur tonalité.

3) Elle les a analysés en les décomposant en genres.

4) La Commission a examiné tous les Maqamates pratiqués en

Syrie, à Alep, au Maroc en Tunisie et en Irak, ainsi qu'à Guéziret El Arab et a fait la comparaison nécessaire entre elles et entre les maqamates employés en Egypte. La Commission a constaté ce qui suit :

a) Tous les Maqamates employés en Egypte sont également pratiqués en Syrie et à Alep, sauf le « Maqam El Ochaq El Masri » nommé chez eux « Husseinî Bous-sal'k ».

b) Les Maqamates employés au Maroc et tout particulièrement en Tunisie sont au nombre de 18, dont 17 sont employés en Egypte mais diffèrent par le nom avec ceux employés chez nous, et dont une partie diffère par l'allure mélodique. Un seul Maqam (Tabaa Iraq El Adjam) équivalait au Maqam « Sultanî Iraq » qui n'est pas employé en Egypte.

c) Les Maqamates pratiqués en Irak et à Guéziret El Arab sont au nombre de 37 dont 15 sont semblables à ceux d'Egypte et les autres ne le sont pas. On pourrait facilement décomposer en genres ces 15 Maqams puisqu'ils ressemblent à ceux qui ont été déjà analysés.

5) La Commission a discuté cette question et a décidé d'y répondre comme suit :

« Il ne sera pas nécessaire d'obliger le compositeur à commencer par n'importe quel degré dans un mode quelconque à condition que la dominante de chaque Maqam qui, dans la musique arabe n'est pas toujours la quinte de la toni-

répondrait justement à la coulume orientale de poser l'instrument sur les genoux. C'est un « violon-ténor » accordé à l'octave basse du violon et dont la sonorité se rapproche intimement de celle de la viole. Il en existe des spécimens dans les Musées instrumentaux et il ne serait pas difficile aux constructeurs de former ce type d'après les modèles existants.

Quant à l'introduction de la viole elle-même, elle ne donne lieu à aucune objection.

La contre-basse ne répond pas au caractère oriental de la musique égyptienne actuelle et doit être refusée parce qu'elle est homophone.

Après avoir donné un avis sur ce qui précède, il conviendrait de déterminer quels sont les instruments dont on pourrait former les orchestres de musique arabe.

R. — La plus grande partie des discussions de la Commission a été occupée par la question de l'introduction du piano. En commençant ce rapport nous avons tracé le contour essentiel de cette question dans laquelle la plupart des membres européens sont justement d'un autre avis que la majorité des membres égyptiens. Il n'a pas été possible, tout en reprenant la discussion en maintes séances, de rallier les membres sous le signe d'une décision unanime ni même d'aboutir à une majorité décisive.

Le premier vote a condamné le piano, mais pour éliminer tout danger d'une majorité due à l'absence de certains membres, le vote a été renouvelé avec tous les membres ; mais du moins il a été possible d'accorder les avis à deux points de vue.

« La Commission est d'avis que les instruments à clavier sont in-

propres à la musique arabe dans son état actuel ».

(Signés) : Massoud Dêmli Bey,
Wadie Sahra Eff.,
Prof. Dr. Sachs,
Prof. Dr. Hindemith,
Prof. Dr. Hornbostel.

La Commission est d'avis que les instruments à clavier actuels (à demi-tons) sont impropres à la musique arabe. Elle accepterait les instruments à clavier au cas où l'on y introduirait les quarts de tons (intervalles) d'après l'échelle qui sera admise par le Congrès.

(Signés) : Mohamed Pathy,
N. Nahas
Ahmed Amin el Dik
Dr. Henry Farmer,
Haba,
Cantoul.

Il y a une majorité d'une voix pour la deuxième formule. C'est une majorité mais une majorité qui nous force à rouvrir la discussion dans l'assemblée générale.

Cette majorité même est unanime à condamner le piano à demi-tons. Introduire le piano signifie pour les signataires de la seconde formule, l'introduction d'un piano spécial qui permettrait de faire entendre les gammes spéciales de la musique arabe. Et c'est pour cela que la Commission a résolu d'examiner les différents modèles présentés au Congrès des pianos à quarts de tons, tout en laissant de côté la question de savoir s'il devait s'agir de gammes à quarts de tons égaux ou d'autres systèmes d'accordage, question dont la décision regarde la Commission de l'Echelle.

La Commission a vu et examiné les modèles de claviers à quarts de tons de MM. Sabra, Saman, Nahas, Arian et Haba.

La discussion à laquelle les inventeurs n'ont pas pris part, n'a pas donné de résultat positif. Au contraire les membres ont déclaré à la majorité, qu'aucun des modèles examinés n'a les qualités désirables permettant de le re-

commander. En tout cas, une décision ne pourrait être prise sans qu'un pianiste examine attentivement les différents types durant des semaines et même des mois.

6) Quels sont les instruments européens d'origine orientale ? Comment a-t-on pu suivre leur évolution ?

R. — Pour répondre à la question 6 il faudrait écrire un livre spécial contenant l'histoire entière des instruments de musique. Il est absolument impossible d'énumérer les instruments de musique issus de l'Orient, puisque la plus grande partie des instruments de l'Europe ancienne et moderne y ont été introduits, soit par des envahisseurs de Byzance, soit par les Croisades, soit par les conquêtes musulmanes au Sud de l'Europe, soit enfin par de lentes migrations partant de l'Asie Occidentale.

La Commission se référera aux ouvrages qui traitent de l'histoire des instruments de musique.

7) Quels serait le meilleur moyen de se procurer des spécimens de ces instruments dans diverses phases de leur évolution ?

8) Sur quelle base devrait-on constituer une collection d'instruments orientaux dans un Musée de Musique ?

R. — La Commission, reconnaissant l'importance extrême d'un Musée National d'Instruments Musicaux, approuve les propositions que M. Sachs a faites, il y a trois ans, à la demande de S.E. le ministre de l'Instruction Publique d'Israël et prie S.E. le Ministre actuel de recourir immédiatement à la compétence de M. Sachs pour l'organisation budgétaire, technique et scientifique de ce Musée.

M. Sachs se mettra d'accord, à ce sujet, avec la Commission de l'Histoire de la Musique et des Manuscrits.

Le Secrétaire
Nahas

Le Président
Sachs

Quant aux points spéciaux soumis à la décision de la Commission, il y a été répondu comme suit :

1) Mentionner les instruments employés dans la Musique Arabe en Egypte.

R. — Les instruments employés dans la Musique Arabe en Egypte sont :

Le Qânûn,
Le Oûd,
Le Nûi,
Le Req, Douff,
La Darabukka,
Le Violon,
La Salama,
Le Mismâr
L'Argul,
Le Sagât,
La Zummâra,
La Naïshah,
La Gûra, ou Siba,
Les Tymbales pour chameau,
Le Bandir,
La Bass,
Les Tablat,

2) Etudier s'ils répondent aux exigences de la musique et quels sont les moyens à suivre pour y apporter les améliorations dont ils auraient eu besoin.

R. — La Commission a prié les joueurs de « qânûn » et de « oûd » d'exposer les défauts de leurs instruments. Les propositions qu'elle a faites pour mettre fin à ces inconvénients ont trait à quelques innovations techniques à y apporter. Sur ces points-là, il n'y a pas eu de discussions. Quant à l'oud, la Commission n'a rien à objecter contre l'allongement du manche et l'addition d'une sixième paire de cordes pour les notes aigües. Mais elle s'oppose strictement à l'introduction de ligatures artificielles qui gêneraient la pureté et l'élasticité des sons.

Quant aux instruments populaires, la Commission est unanime à renoncer à y apporter des changements.

Bien que les inventeurs d'instruments arabes perfectionnés ont soumis leurs modèles au jugement de la Commission. Les membres ont discuté les avantages et les inconvénients de ces changements, mais ils ont voulu s'abstenir d'en juger, puisque ce ne sont que les joueurs eux-mêmes qui, en dernière analyse, ont à décider des différents modèles.

3) Y a-t-il des instruments orientaux en dehors de ceux qui sont en usage en Egypte et qu'on pourrait employer dans la musique arabe ? Quels sont ces instruments ?

R. — Les membres, selon leurs goûts et leurs pays d'origine, ont proposé une foule d'instruments orientaux qui ne font pas partie de la musique égyptienne tels que le « tar » caucasien, le « busuk », la kamanga turque et la guitare. La Commission n'a pas voulu recommander leur introduction d'une manière officielle, elle a préféré laisser le champ libre à une introduction spontanée.

Par contre, elle a recommandé chaleureusement la réintroduction du « tambour » turc qui, il y a cent ans, faisait partie de la musique égyptienne. Cet instrument dont tous les membres du Congrès ont eu l'occasion d'admirer le charme, enrichirait le coloris de la musique égyptienne tout en lui conservant sa pureté. Il ramènerait des finesses que la musique actuelle de l'Egypte a perdues. Il rendrait fixes les degrés minutieux de la gamme arabe, tout en laissant libre l'intonation changeante de ces intervalles par rapport aux autres instruments. Il préserverait la musique du risque de perdre peu à peu les nuances de l'intonation. Ce serait un rôle que même le « kanoun » ne pourrait jouer dans l'ensemble puisque il est soumis à des chan-

gements d'intonations beaucoup plus sensibles.

Ce n'est pas précisément un instrument de musique que le rythmomètre de El Sayed Abdel Hamid Riff, qui par des cylindres à clous et un contact électrique, fait entendre automatiquement sur un tambourin ou sur des sonnettes les principaux rythmes de la musique égyptienne. La Commission a reconnu l'idée et la construction ingénieuse de cet instrument et a cru qu'il pourrait bien servir à l'enseignement.

Partant de cette idée, la Commission a recommandé l'enregistrement des principaux rythmes sur des disques pour donner aux écoles un moyen bon marché de faire entendre aux élèves les rythmes principaux de la musique indigène.

4) Doit-on, dans la musique arabe, s'abstenir d'employer des instruments européens pour les solistes ou les ensembles ? Peut-on employer quelques-uns ? Lesquels ? Faudrait-il employer tels quels ceux qu'on admettrait ou bien y aurait-il lieu de les modifier ?

R. — La Commission croit que l'introduction du violon en Egypte comme dans tout l'Orient ne présente aucun inconvénient.

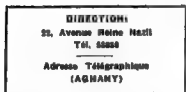
Quant au violoncelle, la Commission n'en veut pas, parce que son caractère méthodique, sentimental, larmoyant et excessivement sonore détruirait le caractère particulier de l'ensemble égyptien. Pour combler, néanmoins, la lacune que le violon laisse dans les basses, la Commission propose de recourir à un instrument que la musique européenne a essayé depuis des siècles sans pouvoir l'adopter parce qu'il répond mal à la coutume occidentale de mettre l'instrument contre l'épaule ou entre les jambes, mais, qui, par ce défaut même,

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

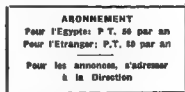
ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)



No. 9.

1ère Année.



16 Septembre 1935. P.T. 3.

RAPPORT GENERAL DE LA COMMISSION DES INSTRUMENTS

La Commission des Instruments, réunie sous la présidence de M. Sachs, a dû se mettre à une tâche pleine de difficultés et de responsabilités qui consiste à juger de l'introduction ou de la non introduction d'instruments étrangers à la musique arabe actuelle. La difficulté réside, en quelque sorte, dans la rapidité à prendre des décisions, difficulté qu'accroît non seulement la divergence d'opinion des membres mais encore le caractère même de la question.

Etant donné que les instruments de musique ne sont que le moyen d'exprimer les tendances d'un style de composition, ils sont façonnés, pour ainsi dire par le style même: ils changent avec lui et lui restent fidèles jusqu'à ce que le style même change ou meurt. Cela veut dire que l'introduction d'instruments étrangers, n'est en général, motivée que par un

changement de style. Faites un nouveau style de composition et ce style créera ses moyens à lui pour s'exprimer, c'est-à-dire qu'il entraînera automatiquement de nouveaux instruments. Cette idée, enseignée et confirmée par cinq mille ans d'histoire de la musique, a engagé les membres européens et une partie des membres orientaux à s'opposer à l'introduction de la plupart des instruments européens qui, par leur sonorité et par leur timbre spécial, fausseraient le caractère de la musique orientale actuelle au lieu de l'enrichir.

Les membres qui s'opposent à l'introduction des instruments étrangers tiennent, cependant, à souligner qu'ils sont loin de vouloir bannir le progrès de la musique orientale, de la retenir dans un état stationnaire et d'en faire, en quelque sorte, un objet de mu-

sée folkloriste. Toute leur opposition est fondée sur ce fait d'expérience que le développement et le progrès doivent provenir du style de composition et non de l'introduction d'instruments étrangers.

Les membres qui préconisent l'introduction des instruments européens espèrent, au contraire, que cette introduction hâterait le développement de la musique orientale. En tout cas, ils s'accordent à reconnaître, avec les membres opposants, que les instruments à fixes tonalités sont inaptés à la musique orientale actuelle, puisqu'ils ne donnent que la gamme de dure demi-tons. Ils l'accepteraient pourvu qu'on leur donne un clavier contenant ces petits intervalles inférieurs aux demi-tons dont se composent les gammes spécifiquement orientales.

Voilà la question générale.

MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)

PIANOS HOFMANN
et
RADIO TELEFUNKEN

Lisez et conservez

LA MUSIQUE

**Elle formera à la fin de l'année
une utile documentation musicale**

LE NUMÉRO P.T. 2

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D



الموسيقى

لشاه الملك المعتمد الملك المؤسس (العربية)



حَضْرَة صَاحِبِ الْجَلَالَةِ فَوَاذُ الْأَوَّلِ مَلِكِ مِصْرَ



الموسيقى

مكتبة الموسيقية
تصدر نصف شهرية

لجان حال المعهد للموسيقى العربية
رئيس التحرير: دكتور محمد عبد الحفيظ

فؤاد الأول أيّد الله ملكه

الاشتراكات

٥٠ قرشاً سنوياً (بما في ذلك البريد)
٨٠ « خارج »
الاشتراكات تغير عليها من الإدارة

الوزارة

٢٢ شارع المسكّة - قاهر
تلفون ٥٨٦٨٩
المستشار: الدكتور محمد عبد الحفيظ

ملك أذخر الله له الصالحات ، فما يجري على يديه
غير الخير يطوق الرقاب ، وما تصدر عنه إلا ما أثر
تخلّد على الأحقاب ، وإلا برّ بالوطن وأهله يذاكره
الاعقاب .

فللمجد ما أبى وللجود ما اقنى

ولناس ما أبى والله ما أخفى

صاحب الوادى ومُنجده ، ورب عرشه وسيده ،
والد الجبل الحديث ومُعمده ، أثره الله بالرائى الراجح .
والفكر الناصح ، والعمل الصالح ، فأحله المصيرين
من قلوبهم عرشاً مكيناً ، وجعلوا له من صدورهم مصرأ
أهلاً أميناً ، ألبسهم النعماء فمقدوا القلوب على وده ،
واحتمل عنهم البأساء فلا تنطق ألسنتهم إلا بحمده .

يقود إليه طاعة الناس فضله

وإن لم يقدها نائل وعقاب

شكاً ، كتب الله له السلامة ، فلاقى الشكرى مصر ،

في هذا العدد

فؤاد الأول

أيّد الله ملكه

آلات النغم في الدولة الحديثة
ابن سيدنا والموسيقى
مبادئ هذا الفن
مبادئ تشريعية وقانونية
أشودّة تصلح مجتمعا « قصة »
آله البياض

الشيخ سلامة حجازي
رثاء شوق الشيخ
لحظات مع الشيخ
مبادئ الموسيقى النظرية
« من رب التاج » « منيد »
في علم الموسيقى
الاذاعة
رواية الجبل
مقطوعات موسيقية
للشيخ سلامة حجازي

هذه المسائل العامة في « مؤثرات الموسيقى العربية »

كتابة عن الموسيقى وتأثيرها

القسم الفرنسي

وتجرت الآلام والصبر ، وأشفقت من الكيد والمكر . ومصر بلد طيب أمين ، لا يسلم كائده . ولا ينجو معاندوه .
دعاؤه مستجاب مقبول . فضرع إلى الله بالداء . حتى أذن في الشفاء . فعمه البشر ، وانطلق لسانه لله بالشكر .
فذا العرش زد في عمره من صلاتنا
تستقبل مصر في اليوم التاسع من شهر أكتوبر عيدين عظيمين ، تهلل لهما وتكبر ، وتشرح فيما
وتستبشر ، عيد الشفاء المجيد ، وعيد الجلوس السيد .

فهت أعياد الزمان علكا
فأن لم تكن أفمالك المجد نفسه

والموسيقى ، التي هي غرس من نعمة الملك المفدى ، تنهز الفرصة وتفتى بما أثر راعي الفن وحاميه ،
وكافله ومؤويه ، وتذيع على الملأ ما أسبغه على الموسيقى من التعم . وما أفاضه عليها من الاحسان والكرم ،
فاظفر نشاطها ، وتجلي رقيها . ونالت ما تستحق من كرامة ، وما تصبو إليه من عزة ، وزلت بين بقية العلوم
والفنون أكرم المنازل . وأشرف المناهل . وأصبحت يمدّها الناس صناعة شريفة لها أثرها في بناء مدينة مصر الناضجة
فها نحن أولا ، نشهد في عهده ، عهد الخير والأصلاح ، أن الموسيقى أصبحت فنا يتسابق الناس في تعلمه
ويتنافسون في تحصيله وإجادته ، ويلبّون بأصوله وفروعه ، وقواعده وأسانيده ، لا يستكفون . كما كانوا قبلا ،
أن يتنسوا إليها ، ولا يهزيم أن يجعلوا بينها وبينهم سببا ، وأن يسكنوا إليها شرقا وحسبا ، فقد أصبحت
مادة هامة من مواد ثقافة الشعب ، وعلا يلقن في مدارس مصر كما تلقن بقية العلوم الاخرى
وهذا معهد الموسيقى الملكي ، نعمة من نفعات الملك السامية على الموسيقى العربية . ونعمة من نعمة الضافية
السنية ، يترنم كل شيء فيه بهذه الرعاية الوافية ، ويفخر ويزى بتلك العناية الوافية .

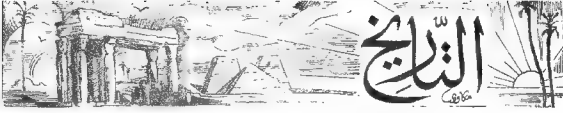
كان المعهد ، قبل ، ناديا مجبولا ، يخفى على أهل مصر إلا قليلا ، يمانى الوط الكرم الذي يقوم عليه المشقة والويل ،
وفالبل ما يوهي العزم ويهد الحيل ، حتى أدركهم فضل الملك ونفعاته ، وغرّتهم نفاذه وهباته وتواتت النفعات . ومعاضدة
الحكومات . فترعرع النادى وأنبغ في العطف الوريث ، والكرم المنيث . كرم ابن اسماعيل حامي النيل ، ومنشئ الجليل ،
وأصبح النادى بفضل هذه الرعاية معبدا عظيما ، وبناء غنيا . يليق بأعماله وأغراضه وأمناره وبالأمانة التي أخذها على
عاتقه وهي النهوض بالموسيقى العربية إلى المستوى الأسمى الذي يليق بها ، ثم نشرها ، وتعمد تطورها .

ومن سوانح نعمة على الموسيقى ، أجزل الله له العطاء ، تحقيق رغبته السامية في عقد مؤتمر للموسيقى العربية
في مصر ، يجتمع فيه نخبة من علماء الدنيا . يبحثون وسائل رفق الموسيقى العربية وتعليمها . وتدعيم قواعدها
العلمية ، ووضعها على أسس ثابتة معترف بها .

وكانت النتائج الجليلة التي وصل إليها المؤتمر ، والمسائل الفنية الدقيقة التي أثارها ذات أثر كبير في إنهاض
الموسيقى العربية ، وقد حل المعهد رسالة المؤتمر . وهو جاهد في تبليغها ، وتحقيق المأمول فيها في ظل ناصر
العلوم ، وعيى الفنون . ملك مصر العظيم .

في معهد الودادى ودار غنائه
بشت له الدنيا كراشم طيرها
وحوى التوايح فيه حول نواله
جلب السوابق كلها قسابت
يا صاحب التاجين عشت ولا يزل
فرح تسير غداً به الاخيار
من كل أيلك بلبل وكزار
ملك على محرّم الفنون ينار
حتى كان المعهد المضار
يجرى يمين أمورك المقدار

وكبروا وادبروا



موسيقى الدولة الحديثة آلات النفخ

قلنا إنه بقيام الدولة الحديثة تغيرت الموسيقى المصرية تغيراً تاماً عما كانت عليه في عهد الدولتين القديمة والوسطى : فالهندوء والاعتدال والبطة والبساطة وغيرها من صفات الموسيقى القديمة . كل أولئك قد اختفى وحل محله موسيقى على تقيض تلك الصفات . وإذا تجلّى ذلك في آلات الموسيقى عامة فقد تكون آلات النفخ أوضح ما تتجلى فيها هذه الظاهرة . فلقد تغيرت آلات النفخ في الدولة الحديثة تغيراً كلياً عما كانت عليه في الدولتين القديمة والوسطى وظهرت فيها آلات لم تعرفها مصر من قبل :

١ - المزمار المزدوج

وقد حل في الدولة الحديثة محل الناي (صورة ١ جنك وطنبور ومزمار مزدوج . من نقوش الأسرة الثامنة عشرة) .



(صورة ١)

ويتكون المزمار المزدوج - كما يدل عليه اسمه ، ورسمه - من مزمارين . ذوى بوق للقم ، يتقابلان في جهة القم ثم يفترقان ، ويزداد انتراقهما كلما ابتعدا عن القم . وكان لا يعزف بتلك الآلة إلا النساء .

وصوت هذه الآلة حاد . بالغ في الحدة (بينما كان صوت الناي هادئاً ليناً) .

ويشأوت طول هذا المزمار بين ٥٠ سم و ٧٠ سم فهو طويل رفيع (وهذا هو السبب في حدة صوته) أما تقويه فتراوح بين الثلاثة والخمسة .

ولم يعرف بهذا المزمار على طريقة واحدة دائماً ، بل كانت تتنوع طريقة العزف به : فكانت أحياناً تعزف كل يد على حدها بمزمار واحد من المزمارين ، وأحياناً تستعمل اليد الواحدة للعزف بكل المزمارين في وقت واحد . ولم نر في النقوش غير صورة واحدة لهذا النوع الأخير وذلك في صورة للراقصات في الأسرة الثامنة عشرة .

وأما الطريقة التي كانت شائعة في استعمال هذا المزمار فهي أن تعزف اليدين بالمزمار الأيمن ، ولا يترك للمزمار الأيسر غير إيهام اليد اليسرى ليستد عليها ، ويظل المزمار الأيسر طول الدور ثابتاً على نفمة واحدة لاتتغير ، بينما المزمار الأيمن يؤدي اللحن ، كما هي الحال في الأرغول المصري الآن ، ويسميه الموسيقيون في مصر النوق للثابت . والريس للمزمار الذي يؤدي اللحن ، ولما كان بالمزمار الأيسر « الثابت » عدة ثقوب لا يحتاج منها النافع غير ثقب واحد أثناء العزف ، فإنه تسهلاً لاستعمال هذه الآلة ، كان العازف يسد ثقوب هذا المزمار الأيسر إلا ثقباً واحداً يختاره منها ، حسب نوع اللحن ، يقيه مفتوحاً ليعطيه النفمة التي يرغب الإقامة عليها طول الدور .

وقد وجد في طيبة مزمار به أربعة ثقوب ، منها ثلاثة منضطة بالصمغ . وكان المزمار الأيسر أطول قليلاً من المزمار الأيمن ، وهو ما لا يزال عليه الأرغول المصري الآن ، حتى من غير الفواصل المعلقة بمزماره الأيسر .

والنفمة التي يقيم عليها المزمار الأيسر أثقل من نغم اللحن الأصلي الذي يؤديه المزمار الأيمن ، اللهم إلا إذا انخفض اللحن كثيراً فإن نفمته تتفاعل مع نفمة المزمار الأيسر .

معرض هام

لما كان يشر في عمليات الحفر المختلفة على كثير من المزامير والنايات ، وكان كلا النوعين يصنع من الخشب ، ويعثر في الغالب على المزامير دون بوق النغم ، وهو ما يميز المزمار عن الناي ولما كانت مما يهيم الباحثين في الآثار تمييز هذه الآلات بعضها من بعض عند العثور عليها في الحفريات فالتا ثبت هنا الملاحظة البسيطة الآتية ، تسهلاً لهم في التمييز بين هاتين الآلتين :

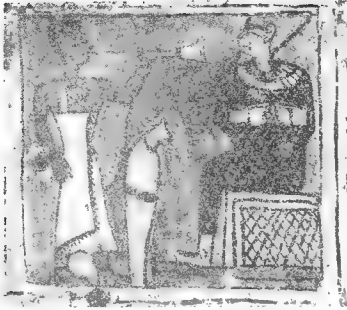
أد كل آتة يمل مغطها عه ستمتير واهر فهي مزمار .

وكل آتة يزبر مغطها عن ستمتير واهر فهي ناي .

٢ — النفير (البوق)

وهو آلة يبلغ طولها ذراعاً ، وتصنع من المعدن الأصفر ، ذات بوق للغم واضح الظهور ،

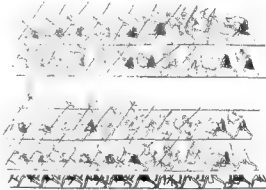
مخرطية الشكل تزيد
نهايته في الاتساع
بوضوح .



(صورة ٢ لمازف
بالنفير أمام إيزيس ،
من عهد الرومان) .
والنفير على هذه
الصفة لا يؤدي غير
نتمة واحدة وجوابها
وهو لذلك لا يستعمل
إلا في إعطاء الإشارات
وكان أم استعماله في

(صورة ٢)

الحروب . فهو آلة حرية (صورة ٣
حرس الملك أمينوفيس الرابع من نقوش
مدافن المعارنة) وإن كانت تستعمل أحياناً
عند تقديم القرابين .



(صورة ٣)

وأول ظهور النفير كان في الدولة
الحديثة إذ عثر على أول صور له في
نقوش عصر تحتمس الرابع . وقد تكون صعوبة صنعه ، على الأرجح ، سبب تأخر ظهوره
في مصر . فالنفير آلة مصرية بحتة . ولم تظهر في آسيا إلا بعد ذلك بكثير ، حوالي سنة ١٠٠٠ ق . م
عند الحثيين ، ثم ظهرت في العراق بعد ذلك بزمان بعيد .



مُسَابَقَةُ هَذَا الْعَدَدِ

الى الاطفال

يسكن بعض الناس في بيوت سقوفها غير متينة تسرب منها مياه الأمطار .

وقد حدث أن دخل طفل صغير إحدى حشرات منزله بعد هطول مطر غزير فرأى الماء يزل من السقف نقطة ، وقد وضعت والدته أواني نحاسية مختلفة الأحجام تتلقى فيها نقط ماء المطر المتساقطة تساقطاً منتظماً الارتفاع على الأواني النحاسية المختلفة الأحجام التي يصدر عنها مختلف النغم . تخيل انه يسمع إيقاعاً موسيقياً وتوهم أن كل آنية آلة نغمة ، وأنها في مجموعها تكون فرقة موسيقية ، وأنه رئيسها ، فيقبض على عصاة واعتلى كرسيه وأخذ يقود الفرقة مشيراً بعصاه إلى الأواني متتبِعاً فيها النغم .

والمطلوب أن يتخيل كل طفل هذا المنظر ويرسمه ويكتب به إلى هذه المجلة .

ورجو حضرات الآباء والأخوات الكبار أن يتركوا الأطفال أحراراً في تفكيرهم حتى نصل إلى الغرض المنشود من تقوية ملكة التفكير في الأطفال .

شروط المسابقة

- ١- لا يزيد سن الطفل الذي يشترك في هذه المسابقة على ١٢ سنة
- ٢- يجب أن تصل الأجابات إلينا في ميعاد لا يتجاوز ٢٠ من أكتوبر سنة ١٩٣٥
- ٣- تملأ بيانات القسيمة الملاحقة لهذه الصحيفة وترفق بالأجابة

الجوائز

ستمنح الجوائز للخمسة المتفوقين ، وتُنشر صور إجاباتهم ، وصورهم الفوتوغرافية . وستمنح لجنة التحكيم إليها فريقاً من أساتذة الرسم في المدارس .

أرسل هذا وأصل بياناته

الاسم
السن
المدرسة
العنوان

الاسم
العنوان
المدرسة
السن

بحوث علمية

ابن سينا والهارموني

المكتبات العامة إلا أربع نسخ، كلها في مكتبات إنجلترا،
وأكلها المخطوطة المحفوظة في مكتبة أكسفورد

أما كتاب «التجاة» فقد ترجمته أوروبا إلى اللاتينية عام
١٥٩٣ ولكنه، للأسف، ينقصه الجزء الخاص بالموسيقى.
يبدو أن مخطوطين منه محفوظتان في مكتبة أكسفورد

لقد عالج ابن سينا في هذين المؤلفين، وفي مؤلفه
الفارسي، كل ما يتعلق بالموسيقى العربية، من ناحيتها اللغنية
والأيقاعية، وشرحها شرحاً وافياً، مبيناً أجل تبويب،
يتفق والعلوم الموسيقية الحديثة

ولقد يطول بنا البحث إذا تعرضنا لكل ما كتبه
ابن سينا في موضوع الموسيقى، ولذلك سنخصص هذا المقال
لبحث ناحية واحدة امتاز بها ابن سينا في مؤلفاته. وانفرد
بالبحث فيها عن كل من سبقه من العرب ومؤلفي الشرق.
وهي الناحية الخاصة بالموسيقى العربية والهارموني، أو على
الأدق في التعبير، الموسيقى وتعدد الأصوات

تعدد أصوات المنين في وقت واحد طبيعي لا صناعي،
عرفته أقدم العصور، فقد تقف الأطفال والنساء والرجال
جميعاً في وقت واحد منذ القدم، في ترانيمهم الدينية
واستقبالهم للبلوك والقرود والفاتحين. وما لا ريب فيه أن
لكل فئة من أولئك طبقة من الأصوات خاصة، فإذا
امتزجت بعضها ببعض ألفت نوعاً من تعدد الأصوات

يتبادر إلى ذهن كثير من الناس أن شهرة ابن سينا
الفيلسوف العربي الخالد، وإذاعة صيته، مقصورة على إقناعه
علم الطب لحسب

ولكن ابن سينا كان عالماً من أعلام زمانه في جميع
العلوم: في الدين، وعلوم الفقه، وفي اللغة، وفي الفلسفة،
والرياضيات، والمنطق، والأدب، وعلوم النفس. ولم يكن
الطب غير ناحية من نواحي عبقريته الفذة

وقليل من الناس من يعلم أن ابن سينا من أساطين
علاء الموسيقى في زمانه، ومن أوسع معاصريه علماً بها.
كان إمام عصره في هذه العلوم في الشرق والغرب، وكانت
كتبه وكتب الفارابي أساس العلوم الموسيقية العربية، حتى
في الأندلس برغم أنهما من المشاركة

لقد ألف ابن سينا في الموسيقى ثلاثة كتب: اثنين
باللغة العربية، والثالث باللغة الفارسية. وأكبر هذه الكتب
وأوسعها بحثاً، هو الجزء الموسيقي من كتابه «الشفاء»، وهو
موسوعة شاملة لجميع العلوم، خصص منها جزءاً ضخماً
للموسيقى. وأما كتابه الثاني فهو جزء من كتاب «التجاة»
وهو موسوعة أخرى أقل توسعاً من الأولى. ثم الكتاب
الثالث الفارسي واسمه «دانيش ناما» ويحتوي ما احتوى عليه
الجزء الموسيقي من كتاب «التجاة»

أما كتاب الموسيقى في «الشفاء» فلم يبق منه في

القرن التاسع وأول القرن العاشر ٩٨٠ - ١٠٣٧ ، وهو الزمن الذي عاش فيه هوكبالد وجيدو تقريبا ، تحقق لديك أن ابن سينا كان في بحثه هذا حرا طليقا لا صلة له بمؤلفات زينكا العالمين

وأظهر الدلائل على ذلك أن طريقة تأليفه في هذا الموضوع وتفكيره فيه تختلف اختلافا يينا عن طريقة صاحبه

والمحقق بعد ذلك أن « الهارموني » (تعدد الأصوات) كان معروفا عند العرب استعملوه في أغانيهم وأناسيدهم بل وأجج من هذا أنهم استعملوه في عزفهم بالآلات الموسيقية وهي مفخرة عزت على كثير من الممالك المتحضرة في ذلك الوقت

يُخذ ابن سينا في كتابته عن تعدد الأصوات عنوانا أدجها فيه أسماء « محاسن اللحن » ، وجعلها أربعة أنواع مختلفة هي : الترييد ، والتزجج ، والتوصيل ، والترييب ثم استنبط من التزجج فرعا أسماه التشقيق ، ومن الترييب فرعا آخر أسماه الأبدال . وإذن فقد توسع ابن سينا في بحثه وشرحه شرحا وافيا بـ في صاحبه وامتاز عليهما بما استخلصه في بحثه من كثرة أنواع تعدد الأصوات

على أنه لا يفوتنا أن نشير إلى أن ابن سينا اتفق مع المالمين الأوربيين في جوهر بحثهما عن الهارموني فقال فيها عرّف به « التركيب ،

« أما التركيب فأن يخلط بالنغم الأصلية في نغمة واحدة نغمة موافقة لها ، وأفضل ما كان من الأبعاد الكبار وأفضل الذي بالكل ثم الذي بالأربع ،

وما أردنا بهذه المجالة إلا أن نبه إلى فضل العرب ، وابن سينا خاصة ، على الموسيقى بما بذلوه من الجهود الجبارة في النقص عن جميع عناصرها ، وأن ثبت بالبرهان الجلي أن الهارموني كانت معروفة في عناصرها الأولى عند العرب .

وهذا النوع وإن كان متأصلا بالطبع في الموسيقى منذ القدم ، وأثبت التاريخ الموسيقي وجوده في جميع الممالك القديمة ، إلا أن واحدة من هذه الممالك لم تلتفت إلى تواليغه التفاتا مقصودا ، ولم يتعرض عالم من علماءها إلى بحثه بحثا عليا .

وهذا هو السبب في إغفال البحث عن تعدد الأصوات في الموسيقى ، حتى تحدثت عنه أوروبا في العصور الوسطى حيث لفت نظر العلماء ما تستعمله الكنيسة في التراتيل من اختلاف الأصوات في التأدية ، وظهر هوكبالد *Hucbald* الأيطلال الملقب « يوالد الهارموني » في آخر القرن التاسع وأول القرن العاشر ٨٤٠ - ٩٣٠ . يحدثنا هذا العالم الموسيقي في مؤلفاته النظرية عن تعدد الأصوات بما يقرره من إمكان امتزاج نغمة الأساس بالرابعة والخامسة والجواب ، وهو ما كان مستعملا ، عن غير قصد ، في أغاني الجماعات في الممالك القديمة

ولقد خلف هوكبالد ، العالم الموسيقي « جيدو اريقتو *Guido Arezzo* » ٩٩٥ - ١٠٥٠ ، قنچ نهج سلفه . وتلفت أوروبا مؤلفات زينكا العالمين بالترجيح والأقبال ، وبحثوا فيها وزادوا عليها ، حتى تطوروا بتعدد الأصوات وصار علماء قائما بذاته هو « علم الهارموني » الذي هو جوهر الفرق بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية .

وكان المعتقد أنه لم يتعرض من علماء العرب أحد للكلام في تعدد الأصوات ، حتى كشف المهد الأخير عما دججه يراع ابن سينا في هذا الموضوع في مخطوطاته الموسيقية التي أشرنا إليها آنفا . إذن كان ابن سينا أول عرب عالّج هذا الموضوع في شيء كثير من التفصيل والأسباب .

وإذا علمت أن ابن سينا عاش في الشرق في آخر

الموسيقى والطب

سبأى شربجي وفسيولوجية عمه الحنجرة

للطبيب المشهور والكاتب المتفنن القدير

الركنور عبد الرؤوف حسن

مدير مصلحة فواد بحلوان

المندفع خلال فتحة الحنجرة يؤدي بالضبط عمل قوس
الكان حين يمر على الوتر .

ومتابعة هذا التصوير الصادق لطريقة حدوث الصوت
الإنساني في الحنجرة يؤدي بنا إلى ذكر بضع ملاحظات
عامة عن طريقة أداء الحنجرة لوظيفتها الفسيولوجية أثناء
النقاء . نرجو أن يجد فيها القارئ الكريم شيئاً من الطرافة

الآوتار الصوتية أثناء النقاء أو الكلام

الحنجرة الإنسانية في تشريحها التفصيلي ذات تكوين
فني غاية في البراعة والدهاء ، وبالأخص في تناسب وضع
الآوتار بحيث يمكن حدوث الصوت المتعاد إذا اندفع تيار
الهواء من الرئة إلى أعلا ، في حين يتعذر إحداث صوت
طبيعي متصل - طبيعي أو موسيقي - إذا اندفع الهواء من
أعلا إلى أسفل . أي من الفم إلى الرئة ، ويستطاع تجربة
ذلك بجعل الهواء يمر بين الآوتار الصوتية أثناء شيق طويل
ومن الطرف أن نلاحظ أن الآوتار الصوتية - أثناء
النقاء أو الكلام - لا تهتز من أعلا إلى أسفل ، في اتجاه
عمودي ، كما قد يتبادر للذهن لأول وهلة . حين يتذكر
المراء القوس ووتر الكمان ، بل هي تهتز في اتجاه أقصى
من حاقها فقط .

ونلاحظ الطبيب الفاحص للحنجرة أثناء النقاء ، في

نمطه :

أرجو القارئ الكريم أن يراجع العدد الثالث من
مجلة الموسيقى إذا شاء أن يتابع هذا البحث وأن يفهم
محتوياته في سهولة ويسر .

ففي المقال المشار إليه توجد أربعة أشكال توضيحية
لا غنى للقارئ عنها في هذا السياق .

ولقد ختمت مقال السابق بالمعبرة التالية : -

« الآوتار الصوتية وتران لها خاصية الانكماش والاقتراب
أحدهما من الآخر أثناء الكلام أو النقاء بحيث يتركان
بينهما فتحة ضيقة جداً تكفي لمرور الهواء الذي يندفع من
الرئة إلى أعلا اندفاعاً يختلف قوة وضغماً ، ولكنه يكفي
لأحداث اهتزازات سريعة فيها .

وهذه الاهتزازات الزمنية هي منشأ الصوت ، فالهواء

والسر في ذلك يرجع إلى أن حالة التجاوب التي تحصل بالخنجرة من حيث الحجم والشكل والقدرة على الرنين هي العامل المهم في إكساب الأصوات موسيقيتها بل وفي تمييز أحدها عن الآخر .

ولتقريب هذه الحقيقة إلى ذهن القارئ، أذكر الملاحظة التالية وهي منتزعة من صميم المشاهدات الوقفية :

بعض مرضى السل الرئوي يصيب المرض أوتارهم الصوتية ، وفي هذه الحالات الخطيرة تأكل هذه الأوتار تأكلا تاما يحسها أترا بعد عين ... فيصبح المريض وقد فقد صوته قدما تاما وقد يظل كذلك بضع سنوات .

وبالرغم من شدة خطورة هذه الحالات عادة إلا أن بعضها ينجح فيها العلاج فتدمل الإصابات الدرقية في الخنجرة ، وتكون بالفعل أوتار صوتية جديدة ، ليست بالضبط الأوتار القديمة التي زالت بفعل سل الخنجرة ولكنها محاولة ناجحة من الطبيعة لـ قمع ما أحدثه المرض من تلف .

والأمر المدهش في هذه الأحوال أن المريض لا يسترد القدرة على الكلام فقط بل يعود إليه صوته بنفس مميزاته الموسيقية ، وما يصاحب الصوت الأنساني من نبرات خاصة بكل فرد من الأفراد .

من هذه الملاحظة ومن غيرها مما لا يتسع له مجال الكلام الآن يبدو جليا أن الدور الذي تقوم به الأوتار الصوتية نفسها في تنويع الصوت الأنساني دور ثانوي الأهمية ، وأن أهمية التجاوب التي تصل بالخنجرة أهمية عليا بالغة تستحق شيئا من البيان والشرح . وهو ما سنفعله في عدد تال من المجلة في القريب إن شاء الله .



النغبات العالية ، أن الأوتار الصوتية تبدو كأنها ثابتة بالرغم من اهتزازها السريع الذي أومأنا إليه ، كما أن طولها واتساع الفتحة بينهما قد يظل كما هو أثناء غناء نغمتين مختلفتي الدرجة ، في السلم الموسيقي . ويرجع ذلك إلى أن من طبيعة تكوين هذه الأوتار إمكان تغيير قوامها ، من حيث اليروسة والليونة ، حسب الحاجة ، وبذا يتيسر إحداث اهتزازات مختلفة تناسب كل نغمة من نغبات السلم الموسيقي .

وقد أسلفنا التنويه بأن الأوتار الصوتية تشبه في عملها أوتار الكمان . وكلنا يعلم أن صندوق الرنين « *Caisse de Resonnance* » في مثل هذه الآلات الوترية هو بيت التصيد فيها وأهم أجزائها . وعلى مادته وشكله وجوده صمنه تتوقف قيمة الآلة الموسيقية .

وهذه الملاحظة صادقة من كل الوجه عند تطبيقها على الخنجرة الأنسانية بحيث نرى من المناسب الاستطراد إلى بحث النقطة التالية :

أهمية التنويع التي تحمل بالخنجرة في تنويع الأصوات الأنسانية وتمييزها وهذه مسألة قلّ من يظن إلى أهميتها العملية بين حضرات القراء . لهذا لا نرى بأساً من تناولها بشيء من الإيضاح :

يخطئ من يتوهم أن ميزة أساطين المغنين المشهود لهم بالفوق تتوقف على حالة أوتارهم الصوتية ، فإن هناك ألوف من الحناجر التي تبدو أوتارها عند الفحص يدعة التكوين منتظمة الشكل انتظاما مدهشاً . ومع ذلك فإن أصحاب هذه الحناجر من ذوي الأصوات المادية جداً ، لأنه عند فحص الأوتار الصوتية لذوى الحناجر الموسيقية الممتازة لا يجد الطبيب الفاحص فرقا مبراً أو تكويناً غارقاً للعادة يمكن منه تفسير تلك الموهبة الغنائية الفريدة

القصة الموسيقي



أنسودة نضال مجتمعا

عظمت عز العرب بن علي

كان الصبي مولداً بالعب أمام أبواب المسبك ، فقد كان يعلم ان أباه يعمل في إحدى نواحيه وكان يوم السبت أعظم أيام أسبوعه ، فقد كان يقضي ضويرة نهاره في الركض والمذو على الأفاريز المحيطة بالمسبك ويردد أوتيرة على حانوت الإلبان يجعل فنج بوقه ، فكان يله صوت في الأرض خيراً من صوت ذلك النغير سيق ، في حياة أمه مرة ، إلى شاطئ البحر يصيف فكان إذا أظلم الليل ودجا ، يسمع من مصيفه تلاطم الأمواج ، وارتطامها بالشاطئ غاضبة مزججة ، فلم يكن يهتز لها اعتزازه من صوت ذلك البوق الذي كان يوقفه في ليالي الشتاء الداجية وينذر أباه بموعد عمله

نقحت صوت آلة المسبك رويداً ، ونقحت الأبواب ، وتدلى الناس ، وتجلت في عين الغلام وضاعة الفخار حين قصد أبوه إلى أمين الخزنة يقتضيه أجره ، ويتناول مرتبه انتفضت الظهيرة . وبدا الأصيل ، ثم جنح النهار في العشي ، ولم يرجع والده إلى البيت كمادته . خرج آخر رجل في المسبك وغلقت الأبواب وراه ولم يلح لايه أثراً . لم يكن عهد الغلام بفقد أمه بعيداً ، فكان لا يزال يمشي ووجهها الصبوح الواضاح وهي في ضجة الموت توصي زوجها وتقول :

« لن يصلح بالك ، ويستقيم حالك إلا إذا اجتبت الخمر ، وهجرت السكر ، فإذا غلبتك شهوة الشرب فغلبتك فلا تجعل لسلطانها عليك سيلا إلى ولدك فيفضل ويشقى » فقال لها الرجل ، وقلبه يتمزق حزناً ، « لو مد الله في أجلك بلغت الهدى والرشاد ، ولكنني أعدك أن أقصر عنايتي كلها على ولدنا . أسأل الله العصمة والعون والسداد » واستقام الوالد بعد وفاة الزوجة شهراً أو بعض شهر تحدثت الجيرة فيه عن التحنن الفياض . والاشفاق الرحيم الذي يتحدث به على الولد اليتيم .

كانت تلك الأيام أسعد أيام حياة الغلام ، ولكنها مرت سراعاً كأنها حلم أو خيال .

أدرك الغلام الليل كله إلا قليلاً ، يترقب عود أبيه فإذا الوالد يقبل وترنحاً يلحن ابنه ويصب عليه التأنيب ويدفعه إلى فراشه ويأمره أن ينام

فرح الولد إلى مضجعه : في قلب كبير وفؤاد مفلطور وألقى الغطاء على وجهه ، وتوجه إلى الله بصلاة تلقاها عن أمه ، ثم صرخ صرخة ناعمة يحبسها الدمع « أماه ! أماه ! » ثم غرق في رقاد عميق

وأصبح الولد وهو أشد ما يكون جلدًا وعزماً ، هبط عليه إلغام ينزع به إلى الشجاعة ويدفعه إلى مراقبة أبيه ، ولقد كسف عن الملهى الذى يقضى فيه أبوه سهراته أيام السبت من كل اسبوع . كان ذلك الملهى حانة ثجيا فيها الموسيقى والغناء . تقع في الشطر الثانى من الطريق ، ولقد

السحاب هبط إلى الأرض، ونشر على الخلد أشنودة سيابوية
مطريرة غيّرت طبائعهم وحالت حائهم جنة ونعيا.
وهذه أشنودة :

دارُ السعادة ، أين منك دارُها ؟
وقفاً على أهل الصلاح مزارها
هى جنة المأوى أُعِدَّتْ للثقى
الخَيْرُون بخندها أقارُها
فيها لهم ما يشتهون ، فسارعوا

إِن الطلایا السابفاتِ شِعارُها
اخترق صوت الصي جميع حجرات الحانة . فألقى الشكارى
أفداحهم ، واطرَحوا كؤوسهم ، ووقفت الأجراس ، وصمت
الآسياد والخدم ، وكان سميت يبعث على الدهش والعجب
فى مثل هذا المكان ، حتى إذا أتى الغلام على آخر أشنودته .
وكان صوته يملجلل فيها ، حبس الناس أنفاسهم وأجشبت
إحدى السيدات بالكاء وخرجت بسرعة تدلف فى الطريق .
كان الغلام . فى تفتيه ، يمثّل أمه كأنه يراها ، فكانت
عيناه مفعمتين بشراً وسرورا ، فلما انتهى وجهه بصره إلى
أبيه يتلّس كلمة تشجيع . أحنى الوالد رأسه كأنما يفوص فى
أفكاره ، فقصده إليه الصبي ووضع يده على ركبته وقال
« آأنت غاضب علىّ يا أبى ؟ »

صمت الوالد ولم يجر جوابا تخلف الولد واشتد فزعه ودار
بصره فى الناس جميعا ، كأنما يستجديهم الفياث والنجاة .
هنا لك شعر صاحب الحانة أن عليه واجبا ينبغي أدائه ،
وأن لا بد له من أن يقول شيئا ، فترجل عن مقدمه وقال :
« أيها السادة ، لقد بلغنا نهاية برنامج الليلة . واعتقدوا
أنا اختتمنا به برنامج الموسم جميعا . لن نفتح أبواب
هذه الحانة بعد اليوم ، ولن يعمر فيها خر . وداعا . »
وقد صدق ، فإن سكان ذلك الحى تابوا عن الموبقات
وأصبحت الحانة منتدى أدبيا تملأ الفضائل أرجاءه ونواحيه
وهكذا كان الغلام هاديا ، أحسن الله له الجزاء
« الموسيقى » أيها الموسيقيون : هل من سميع ؟

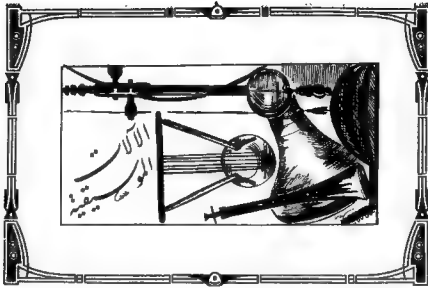
انضمت الظهيرة والعصر والعصية وأمن الليل فى التّمة
والغلام يباها يترقب

كانت أغاني الرجال فى تلك الحانة بلغة الأثرى نفسه قوية
التأثير فى مشاعره ، فأقترب فيسمع ، حتى إذا انتهى المغنى من
أداء قطعتة وجلس ، علا المناف له ، وتجلّت مظاهر الاستحسان ،
وتلاثمت الكؤوس وقبّل الناس أفواهها . هذا حفر الصبيّ إلى
الاستزادة من التمتع ومطالمة إن كان والده يفتى .

طال المقام بالغلام فحب ، واشتدت ظلمة الليل تخلف
وإذا برجل يخرج ليصلح الأضواء ، وإذا الغلام يسأله ،
فى طهر ملائكى . أن يسمح له بدخول الحانة ليرى أباه
فتقبل الرجل رجاءه بقبول حسن وأشار إليه أن يتبعه
تعبج حارس البوابة من رؤية الصبيّ يدخل إلى
الحفل جريئا فى تلك الساعة من الليل ولكنه أغلق
الباب بعد إذ دخل وحياء بكلمة طيبة تلجّ قلوب الصغار
ما كاد الغلام يتوسط الحفل حتى أخذ وعمرته دهشة كاد الحشد
يفترسونه بأبصارهم . كانوا عليه غيظا وبه ولكنه اتجه إلى والده يقول
« لا تغضب يا أبى ، فلقد أضلّنت الوحدة فى البيت
فلما سمعت الفناء خف عني السأم ، وجرؤت فدخلت
ولم لك ، لا تطردنى ، فاقبلى ساكنة أسمع وأرى »
فقال المدير : « لا تخف ، يا ولدى ، فإنا نحن لك بكارهين ،
بل انشروحت صدورنا بشهادتك ، أيها الرجل الصغير ،
تعال واجلس إلى جانبي فلعلك تغنيّا أغنية أيضا . . »

هناك طوق الوالد ولده بئراعه ، فبعت إلى قلبه السكنة
والإطمئنان ، وإذا كان تصوره مجتمعا كله فى أغاني الجوقة وضلها
الساحر فى نفسه . فقد أسرع إلى المنصة وجلس جنب المدير .
وإذن فقد أذن المدير فى الناس ، وهو يثق المائدة
بكأسه ، أيها السادة ، استمعوا إلى هذا الرجل فى صورة
الصبي ، فانه سينكم . إلى الملح فى عينيه بريق الرجولة
يتلألا فتنتشر أضواؤه . سكنوا واسمعوا أشنودته .

وقف الصبيّ فوق مقدمه ، فإذا وجوه الناس تنبهه
ولكنه لم يفزع ولا حسّ خوفا . ثم بدأ يفتى كأن ملكا من



آلة البيانو

وتنزيها . قرر التاريخ الموسيقى هذه الحقيقة فقبلها أوروبا في غير قليل من المضى ، ولكنها ظلت تزهى باختراعا آلة البيانو . وتبلى بها على أنها أكثر الآلات الموسيقية ذيوفا فى العالم وأوسفا انتشاراً فى الشرق والغرب

غير أن التاريخ الموسيقى علم حديث ، يسير فى الكشف عن حقيقة الموسيقى بخطى مطمئنة مأمونة العثرات ، بفضل مجهود علماءه وأعلامه ، وقد جتلى التاريخ أخيراً عن أن أقدم الاسماء التى عرقها أوروبا لهذه الآلة كان *Echiquier* وإن هذه التسمية ظلت متداولة فى اسبانيا وفرنسا وانجلترا خلال القرن الرابع عشر وأول القرن الخامس عشر . كما تنطق بذلك مؤلفات كتاب هذه البلاد وشعرائها فى ذلك العهد

وإذ نعلم أن المدينة الاوربية فى تلك العصور ، ولا سيما اسبانيا ، متصلة اتصالاً وثيقاً بالمدينة العربية ، بفضل الحضارة الاندلسية ، وما كانت تفيض به على ممالك أوروبا من نور العلم وكنوز الفن ، فمن الطبعى للتؤرخ أن يبحث عن أصل هذه التسمية ومنشأها لعله يهتدى إلى مدلولها وأصلها عند العرب ،

أصبح البيانو أم الآلات الموسيقية ذوات المضارب (الكلافية) ، وتطلق على مجموعة الأشرطة السوداء والبيضاء التى تنتقل عليها الأصابع فى المزف ، ويتصل كل مضرب من تلك المضارب برافعة مثبتة فى طرفها الداخلى مطرقة إذا ما تحركت طرقت عدة أوتار متباعدة فى وقت واحد (ثلاثة أوتار فى العادة) فتسبب اهتزازها وتصدر عنها نغمة خاصة .

وما أطلق على البيانو اسمه إلا بعد اختراع هذا النوع الأخير ، ذى المطرقة ، الذى لا يمتد تاريخه إلى أكثر من مائتى عام ، حيث أزهى عصر البيانو .

ولقد أصبح من المتفق عليه أن الآلات الموسيقية عامة مصدرها الشرق ، فيه نشأت . وفى أحضانها درجت ، وقطعت تطوراتها الأولى ؛ وأزنت للغرب فضل استكناها

وبخاصة أن الآلات الموسيقية التي انتقلت من الأندلس إلى أوروبا كانت على التحقيق تقل بسمياتها العربية ، فآلة العود ، احتفظت جميع لسات أوروبا باسمها العربي . كذلك آلة الكمان التي تطورت من « الرباب » كان اسمها القديم في أوروبا مشتقاً في من هذا اللفظ العربي (راجع المقال الذي نشر عن الكمان في الموسيقى بالعدد الثالث)

وإذن كان على الباحث عن منشأ اللفظ الأوربي *Echiquier* أن يرجع إلى عصر الأندلس بمحسه وينقب فيه لعله يجد من بين آلاته ما قد يكون أصلاً لهذا اللفظ ، وهذا هو الذي أثبتته الواقع ، فالتنا عندما تعرض الآلات الموسيقية عند الأندلسيين نرى آلاتهم الوترية هي : العود القديم ذو الأربع أوتار ، والعود الكامل ذو الخمس أوتار ، والشهروود وهو نوع من العود ، والقيارة ، والمزهر ، والكثارة ، والقانون ، والزهة ، والرباب والكنتجة ، والشفرة أو الشفر ، وظاهر أن الشفرة أصل اللفظ الأوربي *Echiquier*

ولن نمتد على التسمية وحدها دليلاً في الرجوع بالآلة البيانو إلى الشرق وإنما اعتدنا على ما هو أهم من ذلك وهو شكل الآلة نفسها في تلك العصور إذ كان الـ *Echiquier* آلة شديدة الشبه بالقانون أو (الستور) بل كانت على التحقيق آلة قانون ذات مضارب

وإثبات آخر فوق هذا أيضاً أن منطقة الأصوات التي تحتويها هذه الآلة لم تكن لتعدو الثلاثة الدواوين « المراتب » شأن جميع الآلات العربية .

بل لقد كان صوت تلك الآلة قديماً أشبه ما يكون بصوت القانون ، ذلك لأنه لم تكن مضارب هذه الآلة

متصلة بمطرقة تدق على الأوتار ، كما هو الحال في البيانو الحديث ، إنما كانت المطارق متصلة بريشة تبرز على الأوتار كما تبرز تماماً على أوتار القانون .

وإذن فأصل آلة البيانو ، هو بنفسه أصل آلة القانون « أو الستور » ، منشؤه آلة قديمة عرفها اليونان الأقدمون منذ عصر فيثاغورث . أو قبله بقليل ، تلك هي آلة « المونوكورد » وكانت تستعمل لقياس الأصوات والنسب الموسيقية ، وهذه الآلة القديمة أو بالأحرى هذا الجهاز البسيط لم يعتبر يوماً ما آلة موسيقية . كان عبارة عن صندوق خشبي صغير مثبت فوق وتر واحد ومن ذلك جاءت تسمية مونوكورد « مونو أي واحد » ، « كورد أي وتر » ومعناه ذو الوتر الواحد . وكان تحت ذلك الوتر قطرة من الخشب تحرك على مقياس مدرج فاندته تقسم الوتر إلى أجزاء مهتزة حسب الإرادة (وهذه القطرة بمثابة حركة الأصبع في اليد اليسرى عند العفق على الأوتار في العزف)

ثم زاد عدد أوتار هذا الجهاز تدريجاً حتى أصبح كل وتر خاصاً بصوت من أصوات السلم الموسيقي ولكل وتر منها قطرة خاصة به

وفي القرون الوسطى استعاض عن تلك القناطر بمضارب « كلافية » وكان أول استعمالها بهذه الصفة في القرن الثامن أو التاسع وكانت على شكل صندوق صغير من الخشب يوضع فوق المضادة عند التوقيع عليه . واقتصر استعمال هذه الآلة على الدرس أو متابعة الغناء ، ولم تعتبر آلة موسيقية مستقلة يستغنى بها عن سواها

وقد أطلق على هذه الآلة اسم « كلافيكورد » ، وتسميتها



« غازقة بآلة الكلافيكورد »
(متحف الصور بنديت)

القرن السادس عشر . أنظر إلى يمين هذا الكلام صورة سينيت إيطالي في القرن السابع عشر ، وعلى هذا النوع كان يوقع موزار طفل المعجزات وبطل الموسيقى الألماني الخالد . أما النوع الصغير فكان يسمى « فرجينال » وكان محبوباً جداً من فتيات الأنجليز

وقد بلغت آلة « الكلافيسمالو » بقسمها في ذلك الوقت درجة ، مرضية وصنعت مضاربها على نحو ما هي عليه اليوم من انقسامها الى مجموعتين تألف المجموعة العليا من المضارب السوداء القصيرة وكان عددها خمسة أيضاً كما هي اليوم . والمجموعة السفلى وهي المؤلف من المضارب البيضاء الطويلة وكان عددها سبعة كذلك . « غير أنهم كانوا أحياناً ، يلونون مجموعة المضارب العليا باللون الأبيض والسفلى باللون الأسود ، وظلت تلك الآلة يشبه صوتها صوت القانون بسبب

ظاهرة (كلافي أي مفتاح أو مضرب) ، (كورد أي وتر) ومعناه الوتر ذو المضرب (انظر الصورة التي إلى يسار هذا الكلام)

وإذا أن الوتر الواحد يستعمل في العود لاستخراج عدة نغبات منه ، وفاق استعمال عقق الأصبع عليه في مواضع مختلفة فكذلك كان الوتر الواحد في الكلافيكورد يستخدم لاستخراج أكثر من نغمة واحدة إذ كان له أكثر من مضرب واحد (في العادة من اثنين الى خمسة) تقطعه في مواضع مختلفة لتكون بمثابة القناطر . ولهذا كان عدد أوتار الكلافيكورد أقل بكثير من عدد المضارب .

وفي القرن الرابع عشر ثم في الخامس عشر ارتقت تلك الآلة ودخلها كثير من التحسين ، وصنعت منها أنواع كبيرة ، ذات قوائم وأصبحت تلك الآلة تسمى « كلافيسمالو » وانقسم ذلك النوع الأخير الى قسمين : كبير يسمى « سينيت » نسبة الى « سينيتوس » ، الإيطالي الذي عاش في البندقية في أوائل



سينيت إيطالي
« التراث السابع عشر »

وانتشر بسرعة مذهشة لسهولة استيعاله . وقد ظهر في نفس الوقت في فرنسا وألمانيا والنمسا كثيرون من مهرة الميكانيكيين . عملوا على استيفاء دقة تلك الآلة والارتقاء بصناعتها .

على أن البيانو لم يصل إلى مجموع ما يشتمل عليه الآن من الأصوات إلا في أوائل هذا القرن .

وإذا بلغنا في بحثنا هذا المدى ، نرى إتماما للوضوع الإشارة إلى البيانو الشرقى . فقد كان انتشار البيانو الأوربي في كل مكان في الشرق سبباً في التكيف في جعله آلة تؤدي أربع الأصوات ليصبح في مكانها تأدية الموسيقى العربية . حاول ذلك الكثيرون منذ بداية هذا القرن وتعددت المحاولات حتى لقد توافر لدى المعهد الملكي للموسيقى العربية أثناء انعقاد المؤتمر عدة نماذج متعددة من هذه البيانوات ، منها ثلاثة لمصريين وهم حضرات الأستاذة جورج سمعان ونحسب نحاس بالإسكندرية . وأميل عريان من القاهرة ، ومنها واحد للأستاذ وديع صبرا مدير معهد الموسيقى بلبان . وواحد للبروفسور هابا أستاذ الموسيقى بجامعة براغ . وقد امتاز كل نموذج من هذه بمزايا خاصة . وهي وإن اختلفت في طرق الصنعة ففاتيها كلها واحدة هي محاولة أداء أربع النغاث .

وإذا كان بحث هذا الموضوع من الناحية الفنية يخرج بنا عما قصدنا إليه من هذا البحث فسنعالجه في الأعداد المقبلة إن شاء الله .

نبرها بالريشة ، ولا تعدو منطقة أصواتها الثلاثة الدواوين حتى أوائل القرن الثامن عشر حيث استبدلت الريشة بالمطرقة . ولم يكن في مقدور العازف بتلك الآلة قبل الآن أن يغير من شدة العزف إذ كانت الأصوات الصادرة من أى وتر من تلك الآلة كلها واحدة في شدتها ولكن بعد استعمال المطرقة أصبح في مقدور العازف أن يضرب الصوت الواحد بدرجة مختلفة من اللين أو الشدة

واللين ويسمى باللايطالية « بيانو *Piano* » ، والقوة وتسمى باللايطالية « فورتا *Forte* » (راجع الدرس التاسع من مبادئ الموسيقى النظرية بالعدد التاسع من الموسيقى) ومن ذلك سميت هذه الآلة « بيانو فورتا *Piano Forte* » أو فورتا بيانو . ثم اختصرت فصارت بيانو .

وأول من استعمل هذه التسمية هو غريستوفالي الإيطالي عام ١٧١٠ ومن ذلك الوقت فقط بدأ نغم هذه الآلة يتنلأ ويضئ . ومن هذا يتضح ما سبقت الإشارة إليه من أن البيانو ذا المطرقة حديث لا يتجاوز تاريخه المائتي عام .

غير أن شكل البيانو لم يأخذ في ذلك الوقت (وقت غريستوفالي) الشكل الذى هو عليه الآن بل كان يزيد مقدار عرضه في جهة عن الجهة الأخرى بكثير نظراً لطول الأوتار الفليطة النغاث في ناحية وقصر الأوتار الحادة النغاث في الناحية الأخرى .

وأول بيانو صنع على الطراز الحديث المستعمل اليوم كان في عام ١٨١١ ببلدن عمله الميكانيكى الشهير روبرت ورنم *Robert Wornum* وقد سجله عام ١٨٢٨ م



عسلام الموسيقى

الشيخ سلامه حجازى حياته وفنه الذكرى لثامته عشرة لوفاته

وعذب أنفامه ، وسلامة
ذوقه . وصدق عريته ،
ونشاطه ، ومثابرته ،
ومجهوده المتواصل فى
خدمة الموسيقى زهاء ثلاثين
عاماً رغم ما اعترضه فى
خلالها من كوارث الدهر
ونكبات الأيام .

وليس أدل على ذلك
عما كان يؤثر عنه من
قوله ، إن الفنان نبي
ملهم يجب أن يأخذ رسالته
بحزم وثبات مهما اعترضت
سبله الصعاب أو حالت
دون آماله العذاب .

وإذا كان التثليل -
وحاصة التثليل الغنائى -
أقوى عوامل افتقون الجيلة
أثراً فى الثمينة والتهديب ،

وأنه مدرسة الفضائل والأخلاق ، فإن المرحوم الشيخ سلامه
على هذا القياس يعد فى مقدمة حاملي لواء الإصلاح الاجتماعى



فى صبيحة اليوم الرابع
من أكتوبر سنة ١٩١٧
سكنت نامة الفنان الموهوب
الذى كان ملء الأبصار
والأسماع ، وخيا ضياء تلك
البقرة الثلاثة الوضاعة
التي سمت بفنها إلى أرفع
مراتب النبوغ والأبداع ،
وعندنا أنه يكفى ذكر
اسم الشيخ سلامه حجازى
مجرداً ليكون أكبر تعريف
لعميد المسرح العربى ،
وبلبله الفرد ، ومعجزة
الفنانين فى مصر والشرق
على الإطلاق . فقد كان
- طيب الله ثراه - وقدم ملك
ناصية الانقاذ ، وتربع
على عرش التثليل - قبة
أنظار الخاصة والعامة ،

وموضع إعجاب جميع الطبقات على اختلاف الميول والمشارب ،
ولا غرو فقد كان - أنابه الله - الخلل الأعلى فى حلوة صوته ،

وعلى رأس الواضحين للحجر الاساسى لمدرسة الثقافة العامة .
 وفي طليعة المجاهدين في سبيل النهضة القومية المصرية .
 والواقع أننا إذا نظرنا إلى الموسيقى من حيث إنها لغة
 السماء ، ووحى الروح ، وقلب الأهل ، ورسالة الوجدان
 والمواطف . ولا سيما الموسيقى المسرحية التي أكثر ما تكون
 في أحوال ومناسبات يقصد منها العبوة والوظة - لوجب اعتبار
 الشيخ سلامة من أكبر العاملين على إذكاء المواطف الجامدة
 وإصلاح مشاعر النفوس الحاملة ، وترقية الوجدانات وتقديتها
 بمبادئ الجمال وذلك كله بفضل مواهبه المتدفقة بغض الإحساس
 والرحمة والسولة ، المتجلية من تمثيل مشاهد الحياة على مسرح
 الزمن .

ولمنا لا نندو الماقية إذا قلنا إن الشيخ سلامة كان في
 الانفاد آية دهره ، ونسج وحده في عصره ، فلم يشؤه ند ،
 ولم يتناول إليه في فنه حاسد أو ناقد ، قد عقدت له
 بالاجماع ، وعن جدارة واستحقاق ، زعامة الانفاد والثناء
 المسرحي مع ضربه بهم في سائر فنون التلحين مما سيأتى ياته .
 ولا جدال في أنه لم يكن بين المنشدين في الشرق أجمع
 من استطاع أن يبرز الشيخ في صوته الساحر المعجز الذي رفضه
 إلى أسمى مكانة . أو يجاريه في فنه العظيم الذي كان عباً له ،
 وعاش من أجله ، أو يحلق في أجواء روحه النبيلة في المسرح
 من مواهب ومواقفه الثابتة الشائنة ، وعصاميته المعجبة
 الجبارة ، وخصيصة الجذابة المحيرة وما إلى ذلك من الصفات
 والميزات العلية التي كانت تسترعى الأنظار ، وتأخذ بمجامع
 القلوب ، وتستهيئ الأبواب بنشوة الطرب والسرور ، وروعة
 الإعجاب والأكبار . وحسبه ظراً أن يسمى عصره الذي نبغ
 فيه بصير التمثيل الذهبي .

ولد الشيخ سلامة حجازي عام ١٨٥٢ ميلادية في حي
 رأس الدين بمدينة الإسكندرية وشب وترعرع فيه .
 ويروي أن أباه من رشيد وكان من الملاحين المجهدين
 المروفين ، وأما أمه فكانت بدوية من إحدى قبائل عرب

السوم . ومن نكبة الدهر وقوة الفخر أن يتولى الطفل
 بمرت أبيه وهو في الثالثة من عمره فتعهد أمره أحد أصدقاء
 أبيه والحقه بأحد كتابين إلى حيث تلقى مبادئ القراءة
 والكتابة ، واضطره الحال السيئة التي وصلت إليها عائلته بعد
 موت أبيه أن يتحق صياً في مكان حلاق . وآسن في نفسه
 ميلا للطوبى فلم يمهده من قضاء شطر كبير من نهاره
 في استظهار القرآن . وكان يبعد في المساء إلى زاوية ، في
 الحى يستمع بأهتام إلى أناشيد الأذكار ويشترك بصوته
 ووجدانه مع جماعات المنشدين حتى تشبع من هذه الطريقة
 وهو بعد يافع صغير . ثم حاول مزاوله السلامة ،
 المتداولة في الأذكار ، وهي أشبه بالنائى ، وكاد يجيد التلحج بها
 لولا بوادر صوته الرخيم ومواهبه الثابتة التي أخذت تتجلى
 للناس في حفلات الذكر ، وهو في العاشرة من عمره ، مندجاً مع
 البطانة ودوة مرسلات صوته لمساعدة المنشد في آهاته ومفرداته .
 فأذا بمنجرتهم الصغيرة الضعيفة تطوى على السر المكنون من
 عظمتهم وهكذا تمكن في مدة وجيزة من استظهار معظم
 القرآن وتجويده ، فذاع صيته في حى رأس الدين وسائر أحياء
 النهر الأسكندري وتهاافت القوم على سماعه واضطره
 انكبابه على إعادة الترتيل إلى اغترال مهنة الحلاقة . ولم يكد
 يناهر الزاوية عشرة من عمره ، حتى صار من المقرئين المتنازين
 وبرز سواه بما حبه به العناية الآلية من حلالة الصوت
 ومواهب التبوغ .

قال رحمه الله لبعض محدثيه « إن الصوت مثله مثل كل
 كائن حى ، إن تمهدهت بما يصلحه وينبئ به ، صلح ونما ،
 والعكس بالعكس . وأيد ذلك بقوله إن صوته تطور بأروية
 أطوار مخلقة فقد كان قبل أن يبلغ رشده حاداً شديد
 الارتفاع لا قرار له ، فلما بلغ الرشد انعكس الأمر ففلاشت
 منه الطبقة العالية ، المصطلح على تسميتها بالجوابات ، وقويت فيه
 التراتبات أو « الأراضي » كما يسميها أهل الصناعة في مصر .
 فلما رأى المسجون بصوته هذا التغيير فيه وتوهموا فيه
 الاستعداد ، أرادوه على أن يؤذن النجر صيفاً وشتاء مستقبلاً

الطموعة دائماً، واتجهت رغبته الرئاسية، إلى التنازل على التخت ، فأقدم غير هيب وأصاب نجاسة بأهراً في مضمار التخت وأبدع في إحياء القبائل والمخلفات ماشاء له الأبداع .

وعلى الأثر ، وهو في أوج طموحه ، داهمت النظر اضطرابات الثورة العرابية فاضطرته إلى الرحيل بمائلته مع من رحلوا عن الإسكندرية إلى رشيد موطن أبيه وآباء عجمته . وهناك التحق بجماعته المشهور بجامع زغلول مؤذناً يمت لأهلها من صوته المذبذب صرخاً وافتناناً ، وألف في رشيد تحتاً متواضعاً أخذ يحبب

به القرى المجاورة نائراً فيها يحيى الطرب عما ساعده على جمع مبلغ يذكر كان نواة لتخت كامل منظم اعزّم تكوينه . ولكن الصدر القاسي حال دون أمنيته إذ دهمه في رشيد بوفاته وله وأمه خزن عليهما حرناً شديداً وأدركه التشاؤم من رشيد فنادى هاتفاً إلى الإسكندرية وكانت الثورة العرابية قد استقرت بعض الاستقرار لحق في الأمر أمانيه واعتلى تحتاً مستوفى العدد والترتيب مستكمل العظام والتدريب فكان أينما حل تبعته بجموع المكان بجمادير المعجبين به ، فيملك عليهم

مشاعرهم بنبرات صوته القوية وطاولة قصافته البليغة المنسقة بطابع عجمي جديد ومبتكرات تلاحيته وأدواره التي استطاع أن يسب بها أوتار القلوب .

وتعد أدواره في الحقيقة من الطراز الأول في التلحين . ومعجزة في عالم الطرب حتى أن المرحومين الحامولي وغنيان الذين كانا يتجاذبان زعامة التخت في ذلك الأوان . كما يقبلان بارتياح على استيلاء أدواره ويتباريان في غنائها تقديراً منها لقنه واعترافاً بنبوغه . فخص منها بالذكر ما يأتي :

١ - لغيرك أشكى لمن حالي مقام صبا

بهده المواء التي فكان ذلك أحسن علاج لتقوية أوتاره الصوتية فاضوته قوة الجوابات مع عبق الترارات واشترى أمره كؤودن في جامعي الأباصري وأبى العباس وغيرهما بالإسكندرية . وترى صيته فكانوا يحتشدون رجالاً ونساء وأطفالاً وقت السحر حول أسوار المسجد مترقين موعد الأذان ، وما يكاد ينطلق صوته حتى ينصتوا مأخوذين بهذا الوحي المهابط عليهم من أعلى المأذنة متجلباً في ذلك الصوت الملائكي المنجب مع نهات السحر .



سيد الشيخ - في مكتبه - رشيد

وفي ليلة ماتم الشيخ احد الباسرجي - وكان حجة المفسدين وكبيرهم في الإسكندرية وأحد الذين تلقى عنهم سلامة حجازي مادى الانشاد ، وقواعد التنازل ، وسلامة في تلك الليلة يرثي القرآن و التأمّن قياما بواجب الوفاء لآستاذة - حدث أن الشيخ خليل غرم إمام منشدى مصر في ذلك العهد قدم خصيصاً لتقديم فروض العزاء في زميله السكندري فسمع صوت الشيخ فأدهشه وأثار إعجابه وتنبأ له بمستقبل باهر ، وعن للشيخ محرم أتى يقيم بالإسكندرية

بضعة أشهر لبهام خاصة ، فأبحت للشيخ سلامة ملازمته مدة إقامته ، وأخذ عنه وتطبع بظاهمه وأدت مصاحبته له أن تمكن من الكثير من قواعد الفناء وضروب الانشاد . وأفاض عليه الشيخ محرم من علمه الزير ما جعل ذكر سلامه يعطير كل مطار فذاعت شهرته في جميع أنحاء القطر وعكف على الانشاد في حفلات الأذكار الكبرى وأذان الفجر في أكبر مساجد الإسكندرية .

وفي سن الثانية والعشرين تزوج من فتاة من أهل رأس النين وورث منها بأول أولاده . وعقب ذلك مالت نفسه

سفر اللام على دياحي الهندس

فأضاء صبح جينه بنفس

إن سكان يوسف في الجبال دعاهم

فأبوه للأشواق فيه دعائنا

وهكذا ظل الشيخ يتقل بالطن من طور إلى طور ويتلاعب بالانعام وتكيفها وفق مقتضيات الرق حتى لحسب أن عبده كان الحجر الأول في أساس نهضة الطرب والفناء وعاملاً من أكبر عوامل الابتكار والتجديد .

وفي سنة ١٨٨٠ ظهرت بوادر التثيل العربي في هذه الديار وكانت نشأته الأولى في مدينة الاسكندرية على أيدي الأدباء السوريين المعروفين أدب اسحق وسليم ومارون النقاش وأنطون الحياط ، وترسم آثارهم في القاهرة سليمان القرداسي وسليمان الحساد وأبو خليل القباني . وكان أول عهد الشيخ سلامة باعتلائه منصة المسرح ظهوره مطرباً بين فصول الرواية وفي نهايتها في جوقة المرحوم الحياط في ميدان المنشية بالاسكندرية ومن ثم ذاع أمره وطلبت شهرته آفاق القطر وتهاوت العظمة والوجاه على دعوته لأحياء ليالي سمرهم ووصل حديث نبوغه إلى سامع الحضرة الخديوية وكان هذا من بواعث اتصاله بباينة المنين ومطرب السراي المرحوم عبده الحامول فدعاه للاشتراك معه في إحياء حفلة كبرى لمناسبة زواج إحدى أميرات العائلة الخديوية وكان ضمن برنامج الحفلة تمثيل رواية صغيرة من روايات فرقة الممثلين المعروفين القرداسي وسليمان الحداد فراقه التثيل في هذه الليلة وشغف به .

ولما حان موعد غنامه عقب التثيل مباشرة انبرى ينفذ موشحة « يارشيق القند » واختتمها بسلام « صفا الأوقات » الذي تلقته عن الموسيقى الكبير المرحوم أبو خليل القباني فأذهل السامعين وأعجب به المرحوم الحامول إعجاباً عظيماً فأوسمه ثناء وتشجيعاً على مسمع الجميع فسر الشيخ لهذا التوفيق الذي كتب له في تلك الليلة ولا سيما وأن المنفور له الخديوي توفيق شارك الناس في استماعهم وسرورهم .

٢ - يارشيق القند فؤادي مايدع حيله مقام ياني

٣ - بسحر العين تركت القلب حاييم مقام ياني

٤ - فؤادي يا جميل يهواك مقام نهاوند

٥ - الوجه مثل البدر تمام مقام بجناك زايد

٦ - يا بدر واصل عشاق جمالك مقام بولسك

٧ - محروص يا قلبي واه سلامتك مقام فرحناك أوج

٨ - أدر لي بكأس الطرب مقام كردان

٩ - الهوى لو شفت له يا أهل الحجة دوا مقام صبا عشرين

١٠ - طريف الأسى والظلمة البية مقام حجاز كار

وإلى جانب هذه الأدوار عمد إلى صقل وتهذيب القديم من القصائد وصوغها في قالب جديد بدیع ، وكان يفتح وصلاته بالموشحة وينفرد بالحانة منها ويتبعها بمطلع القصيدة مباشرة من غير تطويل في مناجاة الليل والعين ما درج عليه المغنون في عصره ولا يزال متداولاً للآن . لجاء ذلك طامحاً حديثاً في تطور نظم الفناء اخضر به الشيخ وحده ، وكان له قيمة وأثر لدى المستمعين في ذلك الحين .

وكان الشائع في الأناشيد والمقطوعات المدة للفناء في ذلك العصر أن تكون مفرغة في قالب المامية ، فضم الشيخ إلى نهضته كبار الأدباء والزجابين فظفروا له المقطوعات الشائعة التي رسم لهم معانيها ونماذجها معلومة بالسور السمرى الذي يثق والحالة التي تلائم سنة الانتقال ، وخلع على هذه المنظومات روحاً فياضة بالنظم السامى والضرب الأعاد فاستطاعها الناس وهاموا بسامعاً .

ومن أشهر قصائده الممتدة :

سلوا حرة الخدين عن مهجة الصب

ودر ثنائياكم عن الدمع الصب

سمحت بإرسال الدموع عاصري

لما ززايد بالجنى حاجري

شكوتى في الحب عنوان الرثاد

والجسوى حطى ولذائق السهاد

ولما تجلت للقرداخي والحداد مقدرة الصوتية عرضا عليه احترام التثيل معهما شارحين له فوائده ومزاياه، واستحثة على احترامه المرحوم الحامولي ليلًا الفراغ الذي ينتظره في عالم النقاء المسرحي والذي يجد فيه مجالاً ملائماً لاستعداده الصوتي فأجابه إلى أمنيتهم وكانت أول ظهوره مع جوقة الترداخي على مسرح الأوبرا في العاصمة فانتزع إعجاب الحاضرين وأخذهم بسحر صوته كل مأخذ. وثابر على التثيل مع الترداخي في عدة روايات كان لها أعظم وقع في النفوس ولا غرو فقد جمعت بين براعة تمثيل الترداخي وروحه غناء الشيخ فعم صيته جميع الأنحاء وطفق الناس يتناقلون حديث صوته وأفئامه ومقدرة المدهشة وتبارت الصحف والجرائد في امتداحه والثناء عليه والأشادة بذكركه والأطياب في وصف عبقرته فكانت دار الأوبرا وغيرها من المسارح التي اعتلها تنص كل ليلة بالجمهور التي كانت تتقاطر أفواجا لسماعه وما يكاد يظهر لهم في موقف من مواقف الرواية حتى يقابل منهم بصاففة من الاستحسان والإعجاب .

ولما تمكن من فن التثيل في خلال الأربع سنوات التي قضاه في فرقة الترداخي ورأى ما بلغ إليه من المنزلة في نفوس الناس أراد أن يحتل في الفرقة المكانة اللائقة به من حيث تمثيل أدوار الأبطال في بعض روايات جديدة شرع في إخراجها فز على الترداخي أن ينزل له من هذه الأدوار فأدى هذا الخلاف إلى الانفصال عنه وانفارق الشيخ مع المرحوم اسكندر فرح عام ١٨٨٩ على إنشاء جوقة جديدة وصرح جديد في أول شارع عبد العزيز

أما رواياته الثمانية التي ظهر فيها في فرقة الترداخي فأشهرها « دى وهوارس » « عائدة » « الظلوم » « جنيف » « ليلي » « أنيس الجليس » « أبي الحسن » وغيرها .

وكان مما استحدثه بعد انضمامه إلى اسكندر فرح إيجاد ألحان خلال فصول الرواية لعامة أشخاصها ما لم يكن متوافراً من قبل وإبتكر المروثات والصلامات الخديوية ينسجها مع الموجهة في الاقتراح والختام نذكر منها على سبيل المثال :

- ١ - دم يا زمان الى مقام جهاركة
- ٢ - حدّا لب العالين » نهاوند
- ٣ - قد علا إلى ربى الملا » سيكاه
- ٤ - دام سلطان الوجود » جهاركة
- ٥ - أيا التمرى غرد » بستكار
- ٦ - بلبل السعد الزاهر » نهاوند
- ٧ - الصفا قد زاد » عراق
- ٨ - للخيوى محاسن جمّة » عشاق
- ٩ - حبذا عصر سعيد » راست
- ١٠ - عابنا ذو المال » صبا
- ١١ - دام لنا الخديوى » شاهانز

وأشرك معه السيدة « لييه مالى » وكانت من ذوات الأصوات الممتازة وأخرج رواياته الرائعة الأفريقية وتلك ملك المكان وغيرها فأقبل الجمهور بفضل جهود الشيخ وحسن إدارة اسكندر فرح على التثيل أياً إقبال ودر ابتكاره وتطوره بالتثيل ذلك التطور المحمود، الأرباح الوفيرة على اسكندر فرح وبلغ مرتب الشيخ ثلاثين جنياً في الشهر وهو مبلغ لا يستهان به في ذلك الوقت وكان من أثر نجاحه أن شجع خيرة الكتاب والأدياء وأجزل لهم المكافآت فتمكن من الحصول على مجموعة قيمة من الروايات المتفاعة كانت فتحاً جديداً في عالم التثيل نذكر منها صلاح الدين الأيوبي وقصيدته المشهورة فيها : إن كنت في الجيش أدعى صاحب العلم ، وشهداء الغرام ، وقصيدته فيها ، سلام على حسن ، والسيد ، وحمدان ، وثارات العرب ، والرجاء بعد اليأس ، وحلم الملك ، وضعية الثوابة وقصيدته المشهورة فيها ، سلى النجوم أيا شرلوت عن سهري ، وغانية الأندلس ، ومظالم الآباء ، ووفاء الغانيات ، والبرج المائل ، ومناير الجن ، ومطامع النساء ، ومصلحت ، والفس الشريف ، وعقبة الملوك ، وغير ذلك من المسرحيات العظيمة التي ألّفها وترجمها له فضلال أدياء العصر أمثال الشيخ نجيب الحداد وفرح أنطول وطانيوس عبده وغيرهم من لا تحصى لذاكرة أحمامهم .

ولا مشاحة في أن الشيخ بلغ أوج مجده إبان اشتغاله مع
 اسکندر فرح على الرغم من وجود منافس قوى إلى جانبه
 في ميدان التبة الحضراء ونصبي به المرحوم أبو خليل القباني
 ولكن مقدرة الشيخ ومواهبه لم تدع مجالاً لسواه فاقبتم
 له الحظ وكتب له النجاح والتوفيق خصوصاً بعد أن التهمت
 النيران مسرح البقاني وتفرّد بالتثليل .

ولما اغفل في عام ١٩٠٥ من جوق اسکندر فرح على
 أثر خلاف بينه وبين شقيقه قصير فرح كان لدى الشيخ إذ
 ذاك مبلغ من المال اتفقه في إعداد الملابس والمناظر اللاتقة
 بالروايات الجديدة التي أعدها لفرقة حيث بدأ التثليل بها في
 مسرح حديقة الأزبكية ثم استأجر تيازو فردى وسماه دار
 التثليل العربي وضم إليه صفوة الممثلين والممثلات وأخرج معظم
 رواياته القديمة المحبوبة من الشعب في حلة قشبية وأضاف عليها
 طائفة من الروايات الجديدة كرواية تسبا، وعواطف البنين،
 واليتيمتين، والجرم الخفي، وابن الشعب، والقضية المشهورة
 وفي هذه الآونة، اقترح على صديقه المرحوم اسمعيل بك عاصم
 أن يؤلف له روايات مصرية صميمية فوضع له : صدق الأعمام،
 وحسن العواطف، وهناء المحبين . وبالأجل أسبغ على كل
 ما كان يخرج به من الروايات في خلال المدة من سنة ١٩٠٦-
 سنة ١٩٠٨ عظمة فنه وإبداعه وخطا بالتثليل خطواته الموقفة
 التي سجلت له الفخر والخلود .

وعن له أن يرتحل بمجونه إلى خارج القطر فأخط قصد
 كل عام إلى سوريا ولبنان اقتضاء أشهر الصيف في ربوعهما
 ولقى في كل مرة من الحفاوة والأكرام ومظاهر الأكرام
 والأعظام ما يعجز القلم عن وصفه . وعند عودته من الديار
 السورية في صيف عام ١٩٠٧ مفعيا بالنشاط متعباً مزهواً بتوفيقه
 ونجاحه في رحلاته اتصل به خبر اعتزام الممثلة الفرنسية الطائفة
 الصيت (ساره برنار) زيارة القاهرة وأنها ستفد ولا بد إلى
 مسرحه لتثليل مبلغ ماوصل إليه من التثليل عند المصريين فأراد
 الشيخ أن يقدم الدليل الناصع على رقى الفن في مصر وجود
 رجاله القانتين به في إخراج أهم الروايات الفرنسية وخاصة الرواية

التي خلعت ذكر برنار وهي (غادة الكاميليا) فهدى بترجمتها إلى
 الكاتب القدير الشيخ عبد القادر المغربي وكان من كبار محرري
 المؤيد ، وأعد لها العدة ومثلها في دار التثليل أولاً ثم عاود
 تثليلها في دار الأوبرا تثليلاً أدهش كبرية مثلاث العالم ، ولم
 تتألك من التصفيق له مراراً ، وما كاد يتقضى الفصل الأول
 من الرواية حتى وقعت في شرقها وارتجلت خطبة فصيحة تجزىه
 منها ما يلي دلالة على مبلغ تقديرها لمثلثا السانغ وفنه العظيم
 قالت : (الليلة رسخ عندي أن العبثية في الشرق أشد تحمساً
 وأوفر إنتاجاً من البلاد الغربية فتثليل الشيخ سلامة هذه
 الرواية القليلة بحضورى زادنى تأكيداً بأن أكثر الناس استعداداً
 للإكمال هم القنانون أصحاب النفوس الوثبة والأذهان المتوقفة
 دون تعيد بالوسط أو بالبيئة ، فلقد هن الشيخ مشاعري رغم
 عدم فهمي العربية . والشيخ سلامة على ما اعتقد ليس مثلاً
 بالدراسة أو خريج معهد تثليل بل هو مثل فطرى أنتجت
 فطرته هذه المقدرة وإلى مقبلة به أشد الانبساط إذ ذكرت
 قرناؤه الممثلين الموهوبين في فرنسا الذين ليس لأية مدرسة عليهم
 من فضل وأحيى أيضاً عائلته البغربية (السيدة ميليا ديان)
 التي قامت بدور مرجيت فأخرجته بنجاح وتفوق عظيمين .
 وأملى كبير أن يردوا لنا الزيارة في باريس ليسنى لنا أن نقوم
 نحوم بعض ما يجب علينا من التكريم .

وأطرى الشيخ في مناسبة أخرى الممثل المعروف (مانوسيلي)
 فقال : لقد تعلمت من الشيخ سلامة كيف أمثل دور هملت ،
 وقال عنه كادوزو المطرب الإيطالي الكبير : لو أن الشيخ
 خلق أوروبياً لما كان لي وجود في عالم الفن .

وإنما أردنا هذه الأقوال دلالة على مبلغ ماوصل إليه الشيخ
 من المكانة لدى من يقدرون الفن والمواهب القدير الصحيح
 وكان جسده رزح بما كان يحمله من مجهود ويرهقه به
 من عمل شاق متواصل . فداعمه الشلل في دمشق التيهام خلال
 رحله له ولزم فراشه نحو عامين لم يقصر فيها في الاتفاق
 على نفسه حتى تمكن بدمهما من اعتلاء المسرح ثانية واقتضاره
 أول الأمر على ابتداء بعض القصائد التزلية والاجتماعية

نذكر منها التصيدة المشهورة من نظم المرحوم طانوس عبده
التي مطلعها :

أتيت فألقيتها ساهرة وقد حملت رأسها بالدين

وفي العصر من نظم الدكتور شمودى وعلاوة الحبيب
من نظم المرحوم الياس فياض التي مطلعها :

تبعت الحية في ليلة لأشقى برؤيتها غلى

وفي عام ١٩١٤ مكنته محبته من الارتحال بجوقته إلى تونس
فلقى فيها كل تحلة وكرام وحظى هناك بمقابلة مولاي باى
تونس مقابلة رسميه بحضور الوزراء وكبار الحاشية ولما تقدم
مقبلا يد الباي قال له سمعه (شفاك الله ياشيخ سلامة وإن
شاء الله يكون رجوعك من عدنا وأنت في صحتك الكاملة
وتعود مثلنا كنت)

ومثل هناك في مسرح القصر رواية صلاح الدين الأيوبي
شهدها مع سمر الباي الحاكم الفرنسي والوزراء وكبار الحاشية
والأعيان فأعجبوا غاية الإعجاب بما رأوا وسمعوا وأنعم عليه
سمر الباي بالوسام الثاني من درجة « أوفيسيه »

وقبل عودته إلى مصر مر بطرابلس الغرب ومثل فيها
بعض روايات

وفي أوائل أكتوبر سنة ١٩١١ بارح المغرب على باخرة
إيطالية عرجت به على نابولي وجمعه فيها بحارس القصد
بالاستاذ (براندى) مفتي فرقة الاوبرا الملكية بروما وأسمعه
الشيخ نخبة من ألمانته تقدر فيه التبوغ والعبقرية وأقام له مع
تمثلي فرقة حين اعزاه مباحرة البلاد حفلة تكريمية شائنة جمعت
عطاء نابولي وكبار فنانها وقام كل بقسطه في مدح الشيخ كفتان
على جدير بالثناء والتقدير وأخذت له صورة مكبرة بالحجم
الطبيعي حفرت على لوحة تذكارية وكتب تحفا : تذكراً لزيارة
المفتي والممثل المصرى الشيخ سلامة حجازى عام ١٩١٤

ولا تزال هذه الصورة التذكارية إلى يومنا هذا في نابولي
قبة الأنظار تشهر بظلمة عميد المسرح العربى ويتجلى فيها الكبار
الفرق المصنف لشيخ الفن الشرقى

وبمجرد وصوله إلى مصر تسلم الوسام المجيدى الرابع الذى أنعم
به عليه سمر الحفوى السابق

وفي أواخر عام ١٩١٤ اشترك مع الممثل الكبير جورج
أيض في اخراج وتمثيل روايات (مصر الجديدة) و (قلب
المرأة) للاستاذ لطفى جمعه . والحاكم بأمر الله ، للاستاذ ابراهيم
رمزى ، وابنة حارس الصيد ، لألياس فياض ووضع الحاش
رواية ، الولدان الشريدان ، وعليل ولويس الحادى عشر وأوديب
 وغير ذلك من الروايات التى لا يزال أثره وصدى صوته فيها عالقاً
بالأذهان

وفي أول أغسطس سنة ١٩١٦ انفصل عن جورج ايض
واستقل بجوقته وكانت محبته قد أخذت في التحسن حتى انه لم
يكن يشكو من آثار الفلل إلا من عرج بسيط في رجله
اليسرى

وفي مساء الأحد آخر سبتمبر سنة ١٩١٧ مثل لآخر مرة
في تياترو برتانيا رواية شهاده الغرام وكان تمثيله في تلك الليلة
بالفأ حد الإعجاز ما أدهش الحاضرين وغنم غناء شائناً فوق
المألوف حتى كادت جدران التياترو تميد من تصفيق الحاضرين
وهتافهم وهم لا يعلمون أن القدر القاتل قد قضى أن تكون
ليلة الوداع

وفي صباح الاثنين أول أكتوبر سنة ١٩١٤ بارح داره
للمام خاصة بالجوق وعاد إلى المسرح حيث موعد نجمة إحدى
الروايات .

وفي مساء الثلاثاء اتابه صداع خفيف لازمه يوم الأربعاء
أيضاً .

وفي الساعة التاسعة والذقيقة العاشرة من مساء هذا اليوم
أصيب بالكسفة فانقذ لسانه وقاضى روحه الكريمة الساعة
العاشرة والنصف من صباح يوم الخميس الموافق ، من أكتوبر
فكانت فجعة من أشد ما أصيبت به مصر من الفواجع
وفي اليوم التالي احتفل بدفنه وشيعت جنازته

إلى مقره الأخير في مدافن الديرة
نقسية وقد سالك عليه النوس حشرات
وكان - سقى الله ضريحه - على
جانب كبير من كرم الأخلاق ، بارأ
بأهله وذويه وأصدقائه كريماً إلى أبعد
حد يجذل من مواجهة من يحسن
إليه ويؤله أن يعلم الناس بأحسانه .
ولا شك أنه غالد بأنفامه التي
يجلها لنا الاسطوانات الثمانية فلها ذخيرة
فنية تستعيد منها الأصماع جلال صوت
الشيخ وتستمد منها وحى الجمال

وما يجدر بنا التنبه عنه أخيراً
أنه تألفت منذ سنوات لجنة من خيار
عارفي قدر الشيخ ونغبة أنصاره
برئاسة الشهم الغيور المفضل
الدكتور محمد فاضل لتخليد ذكرى
الفقيه وأُسرفت مجهوداتهم الطيبة
ومساعيمهم المشكورة عن تسمية أحد



الشيخ محمد فاضل في داره

شوارع الاسكندرية بمجة المرنى باسمه
الحبيب وبناء مقبرة تحفة في مقابر
الامام الشافعي نقلت إليه رفاته في
احتفال مبسب صاحب يوم الجمعة ٢٤
أبريل سنة ١٩٣١ ، ولم يدخر الدكتور
فاصل وسعاً في الدعوة إلى إقامة
حفلات تأبين تذكارية له في كل سنة
ونشر كتاباً فيها صنمه تاريخ حياته
بالفصيل وغير ذلك مما قام به ولجته
في إحياء ذكراه من جلائل الأعمال مما
نسجله له بمعداء الشكر والثناء ونحني
فيه من أجلها عاطفة الإخلاص والوفاء
وقد وجب أن نوسع المجال بعد هذا
للمعة الشير يذرفها على المطارب العظيم
أمير الشعراء المفاور له أحد شوقي بك
تقدما لله بواسع رحمته وأجل لها شريته

موسف كركور
سكرتير اللجنة الفنية بالمعهد

قصيدة سؤنى بك

بأثرى الثيل في تواحيك طيرٌ كان دنيا وكان قرحه جيل
لَمْ يَزَلْ يَزُولُ الخنائلَ حتّى حلّ في رَيَوتِ على سَسْئيل
أَقْدَمْتُ الرَوْضَ في الحياوِ مَبِيثًا وأقامَ الرُبِّيَ بحرَ التَّبدِيل
يا لَوَاهِ الفِشاءِ في دولَةِ اللهِ نِ الْإِلَهَةِ اتَّجَهْتُ بِالْأَكْلِيلِ
عَبْرَتِيَا كَأَنَّهُ زَبَقُ الخلدِ عَ لِي قَرِيحِ الثَّيرِي الْأَكْبِيلِ
أَيْنَ مَنْ يَسْمِعُ الزَّمانَ أَغاني طِينِ رَوْعُهُ التَّغْيِيلِ
أَيْنَ صَوْتُ كَأَنَّهُ رَنَّةُ البَلْبِ حل في الثَّاعِمِ الوَرِيغِ الطَّيْلِ
فيه مِنْ تَفْتَةِ المِزَامِيرِ مَعْنَى وَعَلَيْهِ قَداسَةُ التَّسْرِيلِ

كلما رَدَّ في المراح « إن كُنْتُ » اشتقَّ بالإنافِ والتَّهليل
 كِتَابِ الحبيبِ في أذنِ النِّسْبِ قَبَّ وشمسِ النَّدِيمِ حَوْلَ السَّمْعِ
 كَيْفَ إخواننا هَالِكَةً على الـ كَوْنُ قَرِينِ الرِّضَى وَتَيْنِ القَبولِ
 كَيْفَ في الخلدِ ضَرْبُ أحمـ بَدَّ بِالوَدِّ وَتَفْخُغُ الأَمِينِ في الأَرْغولِ
 فَرحُ كُلِّه التَّشْمُ وَعُرسُ كَيْفَ « عِثَان » فيه كَيْفَ « الحَوْلِ »
 فَهَيْبَةً لَكُمْ وَنُصَّةً بِالـ إِسْتَرْحَتُمْ مِنْ طِلِّ كُلِّ قَبيلِ
 إِنْ « في منزلٍ رَفَاتِلَةٍ فيه لَبَقَا مِنْ كُلِّ قَبيلِ
 ذُبُلَتْ في ثَرَاهُ رِيحَانَةُ الفـ بَيْنَ وَبَيْنَ رِيحَانَةِ التَّهليلِ

قَامَ يَمْجِزُ « سلامة » في رَآهُ وَطَنُ بِالْجِزَاءِ غَيْرُ بَعيلِ
 قَدْ يَوْفَى الْبِنَاءِ وَالْفَرْسِ أَجْرًا وَيُكَافَى عَلَى الصَّنِيعِ الْجَليلِ
 عَسَى بِالْبَيْنِ في حَاضِرِ القِيَدِ شَرَّ وَفِي غَايِرِ الزَّمَانِ الطَّوِيلِ
 وَبَعْدَ الضَّرِيجِ مِنْ مَرَمَرِ الخَدِّ بِرِ الكَرِيمِ الْمُهَذَّبِ الْمُصْقُولِ
 يَدْفِنُ الصَّالِحِينَ فِي وَرْقِ المَصْـ حَفَّ أَوْ فِي صَهَابَةِ الانْجِيلِ
 مَضَى فِي غَيْبَةِ الْمَشَايِعِ وَالْحـ لَمَدَ وَالْحَاقِقِ الْقِيمِ الذَّلِيلِ
 قَامَتِ التَّيُومُ حَوْلَ ذِكْرِهِ تَجْزِي وَطَنِيًّا مِنْ الطَّرَازِ الْقَلِيلِ
 مِنْ رِجَالٍ بَنَوْا لِمَصْرٍ حَدِيثًا وَأَذَاعُوا مَحَاسِنًا لِلنَّيْلِ
 هُمْ سَقَاةُ الْقُلُوبِ بِالْوُدِّ وَالصَّفِّ وَهُمْ تَارَةُ سَقَاةِ الْعُقُولِ
 لَيْسَ مِنْهُمْ إِلَّا قِيٌّ غَبْرِي لَيْسَ فِي الْمَجْدِ بِالذَّعَى الدَّخِيلِ

« والموسيقى » كما دلتا في إحياء ذكرى أعلام الموسيقى الخالدين تنشر ثلاث قطع موسيقية للرحوم الشيخ
 سلامة حجازي في هذا العدد .

مخطات مع الشيخ

بقلم الكاتب الكبير الأستاذ ابراهيم رمزي

صوته - فقال لي إنني بالطبع لا أستطيع غناء الرجل ولكنني أعتقد أنه مثنى معتد جداً وذلك لأنه ملك الأصوات الحادة والقرار بقدره قلما نجد هذا إلا في عابرة المثنى عندنا ولقد ذكرت للأستاذ هذه الحادثة فروي به بمناسبتها سبب تملكه الحنين

قال كنت في أوائل عهدي بالانشاد اشتغل مع الشيخ... (وقد نيت اسمه) ليماً وهو الشخص الذي يسمح له الصوت الحاد (السواراتو) بين أولاد الليالي المثنى في حلقات الذكر ولم أكن أعرف من أسرار الغناء لا كثيراً ولا قليلاً وكان زملائي والأستاذ يأمرني على أن أتلهم منهم شيئاً لأنهم رأوا في جوهر صوتي بإذرة حسدها فازوروها جميعاً عني ومنهم من كان يذيع استهاته في حق الشيخ نفسه بأنه تعتمد بصمته أن يبقيني حيث كنت من الجبل - أحزنتي هذا حزناً كبيراً وأخذت أفكر في طريقة تقربني منه وفتح لي أبواب علمه الذي كنت محتاجاً إليه فلم أجد غير الهدية فصدت إليها بقدر ما كان يسع قتي صغيراً مثل قليل المورد - ولكنه كانت بتقبلها مني بالرضا وكان لا يرى إذ ذاك ما كان يرى من قبل وأخذ يحبيني على أشتي له بما كان يعرف من أسرار الصناعة. ومنها أنه فصيح لي أن أؤمن أوتار صوتي على القرار ويربني طريقة الترن المطلوب وأنا أناهيه حتى أصبحت أغني القرار كأني رجل في الحنين - ولكنني قدت إذ ذاك الجواب «جواب التلج» ، أحزنتي هذا كثيراً وزعمت أن الرجل مكرب ولكنني لم يمكن في الواقع وإنما كان إرشاده ناقصاً - وإذ شكوت له بشي نصحنى أن أتولى الأذان عن مؤذن الجامع الذي كنت أسكن في حيه

كان رحمه الله صديق - وكان في أواخر أيامه يقطن مصر الجديدة نزلاً في بيت مصور فوتوغرافى من المصين به ، ولكنه كان في الواقع صاحب البيت والتسامم بالثقفة فيه على نفسه وعلى الرجل وأولاده وذلك لأنهم كانوا يحرصون على صحته ويقومون بتدعيمه في مرضه الذي أقصده عن العمل أمداً طويلاً - ومن ثم كانت زيارتي له أنا وصديقي الأستاذ الكبير محمد لطفي إجمه لمحاى كثيرة - وكان يأنس بنا ويذكرنا من حوادثه ما لا يذكر إلا للأصدقاء المحبين ، والأوفياء الذين يعرفون ما يروى وما لا يصح أن يروى -

ولقد كانت وقته رحمه الله عليه بسبب حادث نفساني شديد - ذلك أنه زارته في مرضه البدة (م) التي يرمى إلى نبوغها في التبل قسط كبير من جد الرجل وإحصائه التبل ، والتي كانت بينهما علاقة ود لم تؤثر فيه غير الضرر ، ولا المرض - فلما رآها سالها أن تمره على عادتيا بالمروخ الذي كان الأطباء يصفونه له فلما صمت بذلك وعطت سيده المنزل غارت عما لطفه البدة من المزة لديه ودخلت عليه في سريره نسب الزائرة أمامه وأطردها من منزلها وهو على تلك الحالة من الضعف وقلة الحياة - فحن الأستاذ لذلك وأثر فيه الحزن تأثيراً بالناً عاودته بسببه نوبة التشل فراح ضحية غيرة امرأة ومن ذكريات الأستاذ عندي صورته :

كان ممي وأنا طالب في اجتارنا اسطوانة القصيدة التي كان ينشدها الأستاذ رحمه الله على قبر جوليت في الرواية المشهورة - ولقد أدربتها ذات يوم في حضرة صاحب البيت الذي كنت نازلاً فيه في لندن وسألت الرجل رأيه في

عدت من انجلترا واشتغلت في الوراء بين محرريه وأرسلت اليه
لحديث أنشره في الجريدة ، فذكرتني بيرة صوته في الحديث
نبرات صوت ذلك الشيخ الذي سمعت ذممه وأذانه في صيف
سنة ١٩٠٥ و ذكرت له الحادث ، فقال لقد كنت أما ذلك
الرجل - كانت عادت أن لا أهل الأذان لأن كنت أحبه
ولأن كنت أرجو به زلتي إلى الله . وكانت لي في استنفاق
هواه الصباح المنشر المقوى ما يبينني على العمل وينظف رتبتي
من غير دار القليل وتزأب المناظر والأستار .



الإدارة : ٩ شارع زكي

المطبعة : ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : RUE ZAKI

IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Toufikia - Le Caire

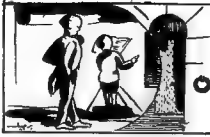


وهو جامع أبي العباس في الاسكندرية وأن آمن من جديد
على الأصوات الحادة فأخذت بصيحه وطفقت أؤذن في النجر
كل ليلة على مذبة أبي العباس ومؤذنها فرح بطوعي ، حتى عاد
إلى صوقي الذي كان قد ذهب به احتيالي على الفرار
وهذا هو السر في أنني متمكن من طبقات الفناء كما ذكر
صاحبك الإنجليزي ،

وأذكر أنه في صيف سنة ١٩٠٥ وقد عدت من السودان
في بعد انقطاعي عن سماعة مدة طويلة ، أتت كنت في منزل
بعض أهل في حارة أربك المجاورة لحي بركة النيل - حيث كان
المرحوم يسكن هو والمرحوم زميله وشريكه عبد الرزاق بك
عنات .

وفيما أنا قائم في الساعة الثالثة أو بعد ذلك قليل سمعت
في الشارع رجلا ينفخ بصوت نفخي عجيب :
إذا الليل أمواتي بسطت يد الهوى
وأذلت دمعاً من خللاته الكبير

أغفلني الطرب الذي استشرته نفسي في الرقاد من نومي
نهضت وفتحت النافذة لأسمع وأرى فسمعت الصوت أجمل
وأحلى ولكني لم أر من هو الرجل إلا شبحاً في الظلام ، سار
حتى انصطف به الشارع فأخفتي واختفى الصوت حتى غاب
فأقبلت النافذة وجلست أسأل نفسي ترى من يكون صاحب
هذا الصوت الملائكي المدهش ! فلم تهدي ذاكرتي إلى شيء .
وتحيت أن أعرفه حتى اتصل به وأمنع نفسي وحياي بصوته
المعزى كما تمتع طفولتي بصوت المرحوم عبده الحامول الذي
لم يسمع القدر له بشبه ضريب . ولكني طويت نفسي على
الأيأس وعدت إلى فراشي . وما هي إلا لحظة حتى سمعت صاحب
الصوت نفسه يؤذن من فوق مذبة جامع صرغتمش في المنصورة
وكان قريبا من حارة أربك نهضت من جديد أطل من النافذة
لتناول أذن هواه الصباح غير متمتر بالمصاريع بما يعمل من
النغم الجليل حتى إذا انتهى مرت نفسي بأن عرفت على الأقل
بيئة تدل عليه . ولكني ولا أكذب القاريه لم أهدأ إلى شيء
حتى لقيت الشيخ رحمه الله بعد ثلاث سنين . وكنت قد



مدرسة الموسيقى

مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس العاشر

فالمرتبة ، أو الديوان ، هو مجموع الأصوات المحصورة بين صوت وجوابه ، بشرط أن يكون ترتيبها ترتيباً سليماً . مثال ذلك : دو ري مي فا صول لا سي دو . ويرسم هذا السلم بالثبوت هكذا .



دو ري مي فا صول لا سي دو

ولكل صوت من أصوات هذا السلم ، اسم خاص ، بالنسبة لموقعه من الأصوات الأخرى : فصوت دو ، أساس السلم . يسمى الصوت الأول ، ري الصوت الثاني ، مي الصوت الثالث ، فا الصوت الرابع ، صول الصوت الخامس ، لا الصوت السادس ، سي الصوت السابع ، دو الصوت الثامن أو الأوكتاف .

وبذلك يمكن ترقيم أصوات هذا السلم كالآتي :-



١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨

قصر المسافات :

كل صوتين من هذه الأصوات يحصران بينهما مسافة . وإذن فإن كل مرتبة ، أو ديوان ، يشتمل على سبع مسافات . وهذه المسافات ليست جميعها متساوية بل هي نوعان : مسافات كبيرة يسمى كل منها درجة كاملة ، أو د بعد طنيني . ومسافات صغيرة يساوي كل منها نصف مسافة

المسافات وتركيب السلم الموسيقي « القامات »

المسافة الموسيقية :

تؤلف الألحان من تابع الأصوات الموسيقية المختلفة وفاق نظام معين . وكل صوتين من هذه الأصوات يحصران بينهما بعداً يسمى « المسافة » ، وهذه لا علاقة لها بأزمة الأصوات ، إنما تتصل بنسبة الأصوات بعضها إلى بعض من ناحية الحدة والقتل .

تسمية أصوات السلم :

أوضحنا فيما سلف أن الموسيقى تتألف من سبع نغمات أساسية ، تكرر نفسها على الترتيب بشكل سلى ، صعوداً وهبوطاً ، في درجات مختلفة من الحدة والقتل . وكل ثمان نغمات تأخذ في ترتيبها الترتيب التدريجي « السلى » ، صعوداً أو هبوطاً ، وتنتهي بجواب الأساس « في حالة الصعود » ، أو بقرار الجواب « في حالة الهبوط » . يطلق عليها اسم مرتبة أو ديوان أو أوكتاف « راجع الدرس الثاني من هذه الدروس بالعدد الثاني من المجلد » .

ولتكون الآن سلباً موسيقياً آخر يبتدىء بالنغمة صول
مثلاً لنرى ترتيب المسافات المحصورة بين أصواته ومدى
انطباقه على ترتيب مسافات السلم المتقدم :
فالسلم الطبيعي الذي يبتدىء بالنغمة صول يدور
بالتوة هكذا :



وإذا علمنا أن المسافتين الصغيرتين هما المحصورتان بين
ص - دو و دو - ري و ري - مي و فا - ري و أن المسافات الخمس الأخرى
مسافات كبيرة ، أمكن ترقيم هذا السلم كالآتي :



وواضح أن ترتيب المسافات في هذا السلم لا ينطبق
على ما عرّفنا به السلالم الكبيرة ، وإذن فهذا السلم على
هذا النحو ليس سلماً كبيراً

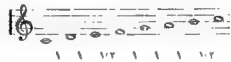
وعند تطبيق ترتيب إبعاد السلم الكبير على أبعاد هذا
السلم لانهج الاختلاف إلا في المسافتين الأخيرتين فيه
المحصورتين بين مي - فا و فا - صول . ولكن يكون هذا
السلم سلماً كبيراً ينبغي أن تتحول أولى هاتين المسافتين ، وهي
مي - فا ، فصير درجة كاملة وأن تتحول ثانيتهما ، وهي فا -
صول ، فصير نصف درجة . وهذا ما سنعرض إليه في الدرس
القادم إن شاء الله .



كثيرة وتسمى « مسافة صغيرة أو قاصرة » أو « نصف
درجة » (١)

والمسافات السبع ، المشتمل عليها السلم المتقدم ، فيها خمس
مسافات كبيرة ومسافتان صغيرتان
أما المسافات الخمس الكبيرة فهي المحصورة بين دو - ري ،
ري - مي ، فا - صول ، صول - لا ، لا - سي
والمسافتان الصغيرتان هما المحصورتان بين مي - فا ،
سي - دو

فاذا رمزنا للساكنة الكبيرة (الدرجة الكاملة) برقم ١
وللساكنة الصغيرة (نصف الدرجة) برقم ١/٢ أمكن تدوين
هذا السلم على النحو الآتي :



وبذلك يكون مجموع المسافات التي تشتمل عليها المرتبة
أو الديوان يساوي ست درجات كاملة (وليست سبع
درجات)

السلالم « المقامات » الكبيرة (أو - سلالم المايير)

وكل سلم موسيقى يكون ترتيب المسافات المحصورة بين
أصواته على نحو الترتيب المتقدم أي درجتان كاملتان ونصف
درجة ثلاث درجات كاملة فنصف درجة يسمى سلماً أو ،
مقاماً ، كبيراً أو ، سلم ماجير ، ويسمى كل سلم بالنغمة
التي هي أساسه ، فالسلم المتقدم يسمى ، سلم دو الكبير ،
أو ، مقام دو الكبير ، أو ، سلم دو ماجير ،

(١) هذا التقسيم خاص بالموسيقى الغربية . أما في الموسيقى
الدرية فالمسافات ثلاثة أنواع : كبيرة ، ومتوسطة ، وصغيرة .
وسنأتي على شرح ذلك في جنة

فريل في دن ي مي جيد م شل حر ول ج ثا بت رب ش عا

ر يد شيد ر م ع را ن طا أو ذل ق من دا ت صف كل لي

م دل من م لاد ب ق ا مو دا ه و ن نر ح صا ض هل

ك لي ك لي م يا داد س في مر طا شاد ر في ش عا باد

ك ل عا ح نل رك يا بس شمع أش جا ز يا دا ن دن ج يا

ف و بن قل ص لا اخ كل ل و دا فس صف ون ح رو ز من

عبد م س في م و س م س في ف ما

ماد ع يل مر سا جود و ل ق وب

نغز الفقه لوط الفقه اهدوه * موسيقى فقط بروه غناء كهنه تم حيا نغز الفقه لوط الفقه

مطهرات النفوس الموشى
وزارة المعارف

عاش رب الساج

ألف الشعر الأستاذ أحمد شربت
وضع المارموني الأستاذ محمد حبيب

مر لا ف دن عى سى جيد م شل عى ول عا تا بت رب ش عا

د د شيد د د عى د ن ط ا أو ذل ق من عا ت مف كل ط

د د ل ل ا م د عا و دن ف عا شاض هل

من ف م عا شاد ر ف ش عا باد ع ذل من مق

ل لا ق س ز د ق ر مش د ل عا ت قل ر مش د د

ع غا ق ر مش هل نا س ف د ل ع ف دن عا ل ل د

ن ما ز جرت مر دن د ل دن من ن جى ر تر

آ د ف تان حسن ن ما م كل ل فب ف ما م قات م

الأنشيد

عاشَ رَبُّ النَّجَاحِ نظم الأستاذ عبد الله علي

عَاشَ رَبُّ النَّجَاحِ وَالْعَرْشِ الْمَجِيدِ	سَيِّدِ النَّيْلِ الْمَلِكِ الْمُفْتَدَى
مُنْقِذُ الْأَوْطَانِ رَاعِيهَا الرَّشِيدُ	بَذَرَهَا الْوَضَّاحُ نُورًا وَهُدًى
مَوْنِلُ الْبِلَادِ	مَقْصِدُ الْعِبَادِ
عَاشَ فِي رَشَادِ	دَامَ فِي سَكَادِ

مُشْرِقُ الْأَمَانِ فَخْرُ الْمَشْرِقِ	رَمْنُ الْأَسْتِقْلَالِ رُكْنُ الْقَاصِدِ
فِي عِلَاقِهِ فِي سَكَنِهِ الْمَشْرِقِ	غَايَةُ الرَّاجِينَ مِنْ دُنْيَا وَدِينِ
مُرْتَجَى الزَّمَانِ	مُرْتَقَى الْأَمَانِ
قِبْلَةُ الْأَمَانِ	حِصْنُ الْفَوَادِ

يَا مَلِيكَ النَّيْلِ يَا جَمْرَ النَّدَى	يَا رَجَاءَ الشَّعْبِ يَا رُكْنَ الْحَيَى
لَكَ مِنَّا الرُّوحُ وَالنَّفْسُ فِيهِ	وَلَكَ الْإِخْلَاصُ قَلْبًا وَفَمَا
فَاحِىٌ فِي سَعُودِ	وَاسْمٌ فِي صُعُودِ
وَأَبْقَى لِلْوُجُودِ	سَامِيٌّ الْعِمَادِ



عيد المائتين للملكي

يقوم المعهد الملكي للموسيقى العربية بداره بشارع الملكة نازلي نمرة ٢٢ حفلة موسيقية ساهرة احتفالاً بعيد
الجلوس الملكي السعيد في تمام الساعة التاسعة من مساء يوم ٨ أكتوبر سنة ١٩٣٥
وفيا على برنامج هذه الحفلة :

السلام الملكي

— ١ —

فاصل موسيقى غنائي مقام سوزناك — فرقة عبد الرحيم محمد افندي . من أعضاء المعهد الفنيين ،

١ - تقاسم عود - محمد ابراهيم افندي

ب - ساجد طاتيوس

ج - تقاسم كان - عبد الرحيم محمد افندي

د - توشيح ، باعذب المرشفي ، تلحين المرحوم سيد درويش ، أصول مربع .

هـ - تقاسم قانون - محمد كامل صالح افندي

و - ليال وموال ودور ، الليل جاني ، تلحين المرحوم ابراهيم القفاي فيها حسين أمين ابراهيم افندي

— ٢ —

فاصل موسيقى — الأستاذ كتروقتش ، كان ، والأستاذ كوستاكي ، يانو ، المدرسان بمدرسة المعهد .

— ٣ —

فاصل موسيقى مقام عجم يؤديه عبده افندي السروجي ، الطالب بالمعهد ،

١ - مقدمة

ب - تقاسم قانون - عبده الرشدي افندي

ج - ليال ومنولوج - ، يادير تحت ضياك ، تلحين الأستاذ رياض السنباطي

— ٤ —

فاصل موسيقى مقام ياتي - عرف بالآلات :

١ - تقاسم عود - السيد أمين المهدي

ب - سماعي - عزيز دده

ج - تقاسم كان - الأستاذ مصطفى ممتاز

د - الحانة الزاوية من السماعي

هـ - تقاسم قانون - مصطفى بك رضا رئيس المعهد

و - دارج

— ٥ —

فاصل موسيقى غنائي مقام كرد

١ - مقدمة

ب - تقاسم قانون - محمد عليم صالح افندي

ج - ليال ومنولوج ، لقاء الحبيب ، تلحين الأستاذ محمد صادق يفتيه حضرته

السلام الملكي

حضرات المشتركين بالجمهورية لهم الحق في حضور هذه الحفلة على أن يطلبوا التذاكر منه المبرر قبل ابتداء الحفلة يوم على الأقل

برنامج الإذاعة الموسيقية

من الثلاثاء أول أكتوبر لغاية الثلاثاء ١٥ منه

الثلاثاء أول أكتوبر سنة ١٩٣٥

مساء : رياض السنباطي
الآنسة س

الأربعاء ٢ أكتوبر

صباحاً : سيد درويش الططاوى وفرقة
مساء : صالح عبد الحى
الخميس ٣ أكتوبر

صباحاً : فاضل الشوا

مساء : عبد الله عكاشة وفرقة
الجمعة ٤ أكتوبر

صباحاً : أوركسترا محمد حسن الشجاعى
مساء : زكريا أحمد

السبت ٥ أكتوبر

مساء : عبد الحليم نوريه
حياة محمد

الأحد ٦ أكتوبر

صباحاً : فرقة بلوك بوليس خفر مصر
مساء : محمد السبع

الاثنين ٧ أكتوبر

صباحاً : فاضل شوا
مساء : نادرة

الثلاثاء ٨ أكتوبر

صباحاً : أوركسترا فراد حلى
مساء : رياض السنباطي

الأربعاء ٩ أكتوبر

صباحاً : حفلة خاصة احتفالاً بعيد الجلوس
الخميس ١٠ أكتوبر

صباحاً : كان منفرد

مساء : منولوجات

الليدى وحسن

عبد الغنى السيد

على شكرى و قره جوز

الجمعة ١١ أكتوبر

صباحاً : مدرسة البوليس

مساء : سكتة حسن

السبت ١٢ أكتوبر

مساء : محمد صادق

الأحد ١٣ أكتوبر

صباحاً : كورس

السيد مصطفى

مساء : الشيخ محمود صبح

الاثنين ١٤ أكتوبر

صباحاً : كان الشوا

مساء : لى مراد

الثلاثاء ١٥ أكتوبر

مساء : رياض السنباطي

الآنسة س



في وزارة المعارف

بعثه طالبات الموسيقى

وافقت اللجنة الاستشارية العليا لبعثات الحكومة في جلستها المتقدمة في ١٥ سبتمبر سنة ١٩٣٥ على إيفاد الأوانس بيثة نصر فريد . وتجهزته ، وإحسان فهمي الكيلاني في بعثه موسيقية إلى إنجلترا وألمانيا لإتمام دراستين في الموسيقى والتخصص في الترية الموسيقية وما يتصل بها ، لمدة أربع سنوات .

وسيرحن مصر إلى لندن قريبا ، فتهنئن وزوجو لمن التوفيق فيما أوقدن له ليتفتح بمجهودهن الوطن .

قسم التخصص في الموسيقى العربية

سبق أن نشرنا أن وزارة المعارف أنشأت مدرسة عالية للتخصص في الموسيقى للبنات على أن يقدم للالتحاق بها الطالبات الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان المتمتع بثقافة موسيقية كافية .

وقد تقدم لهذه المدرسة عدد كبير من الطالبات المتوافرة فيهن الشروط ، ونجح منهن في امتحان القبول ثمان طالبات هن .

درية محمد علي خيرى ، مژة محمد علي خيرى ، فتحية غنيم ، سنية علي نجيب ، عايدة فهمي ، لبية احمد حافظ ، فاطمة حكمت احمد ابراهيم ، عادلية كامل .

مدرسة المعهد

نتيجه امتحانه للموسيقى

نشر فيما يلي أسماء طلبة المعهد الناجحين في امتحان الدور الثاني لهذا العام الدراسي

قسم التخصص

قل إلى السنة الثامنة (السنة الثالثة من قسم التخصص) :
حسن غريب

القسم العام

أتم دراسة القسم العام ونجح شهادة إتمام دراسته (ينقل إلى السنة الأولى قسم التخصص) :

ابراهيم أحمد حجاج

ونقل إلى السنة الخامسة :

عباس البليدى . محمد عبد الوهاب حلى . محمد علي

سلامة . محمود فتحي

ونقل إلى السنة الرابعة :

محمد عبد الوهاب عبد الرحمن . محمد هاشم سليمان

ونقل إلى السنة الثالثة :

سعيد فؤاد . عبد المجيد عبد الرحمن . فؤاد الباروكي

ونقل إلى السنة الثانية :

محمد محمد حسن . محمود عبد السلام

ونقل إلى السنة الأولى :

أحمد سيد نور الدين . سعد أحمد حماد . فؤاد الظاهري .

محمد صلاح الدين البحري .

شهرزاد

• شهرزاد ، مجلة ثقافية ، نفية المواضيع ، رائعة
الاسلوب ، يحرر فيها طائفة من كرام كتاب مصر .
هذه المجلة ، من عهد منشئها الكاتب القدير المرحوم
الاستاذ محمد حسن نابل المرسى إلى هذا اليوم ، دائمة
على خدمة الادب العربى وتزويد المتأدين بالروائع الممتنة
من الثقافة العامة .

وقد دخلت هذه الزميلة المحترمة فى سنها السابعة وفيها
من التحسين الادبى والفنى ما يجلى عن مجهود حضرات
الاستاذة القائمين عليها ، فتمنى لها حياة طيبة ، وذيوننا
يتكافأ مع ما يبذل فيها من مجهود حميد .



وجيمهن من الحازرات على شهادة الدراسة الثانوية

قسم ثان .

وقد ألحق هذا القسم بمدرسة المعلمات الاولى الراقية
بشبرا . وستبدأ الدراسة فى يوم السبت الموافق ٥ من
أكتوبر سنة ١٩٣٥ .

معلبات الموسيقى

صدر أمر وزارة المعارف العمومية بتعيين أربع
معلبات للموسيقى من المتفوقات فى الامتحانات التى سبق
أن عقدتها الوزارة وهن حضرات الأنسات : لى دره
بمدرسة شبرا الابتدائية للبنات . وأولجا عبد الملك بمدرسة
غمر الابتدائية للبنات ، وفيرل حليم بروضة أطفال قصر
الدوبارة ، وكلا ران روت بحلوان الثانوية .

أعلنوا

عن مناجرتكم وبضائعكم

وكل ما يهمكم رواجحه

الموسيقى

فى مجرلة

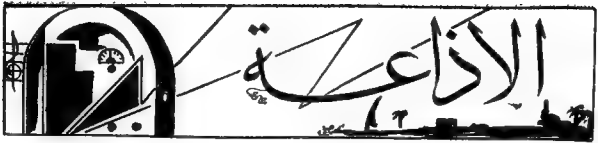
تضمنوا رواجحها وانتشارها فى كل مكان وفى أرقى الاوساط

بجميع بلاد القطر

اسماء الاعلان فيها معتلة والانتقال عليها

مع إدارة المجلة

بالميد الملكى للموسيقى العربية



للمناقشة

لعلها مريضة

بشيء الإذاعات الغنائية منها والموسيقية، والتجارية، والإذاعية والدينية، والاجتماعية، والأخبارية، والتعليقية، وغير ذلك. أليس في هذا إعانات لمحطة واحدة لا تقوم بجانها إلا هذه المحطة المليئة؟

وإذا كان الأمر يستوجب الأشفاق على المحطة الكبرى، والنظر فيها تحتمله من المشقة والأرهاق والعت، أفلا يكون من الأوجب النظر في معالجة ذلك المريض وعرض حاله على الأطباء النطس، لعلهم يتدون إلى دواء يشفيه ويبحث الحياة فيه. فلا يعجز عن واجب يؤديه، وصوت يذيه فلا يخاف فيه؟ إذن لأصبح هذا العليل السقيم سليماً مما في يؤدي ما خلق له ويستحق ما ينفع عليه، وإذ ذلك توزع الإذاعة بينهما، فيخف الضغط ويقل الملل، ويكثر المفيدون منها الراغبون في السماع كل بحسب رغبته وميوله، خصوصاً وأن جمهورنا يختلف الرغبات والتزعات. كما تقوم ذلك جيداً محطة الإذاعة ولعلها تكون عند حسن ظننا بها.

رواية القضاء والقدر

أطلقت علينا محطة الإذاعة في مساء ١٩ من سبتمبر ناساً قالوا عن أنفسهم إنهم: فرقة محمد يوسف، وادعى

ولم لا تجرى على المحطة الإضافية الأحداث، فتمرض وتصح، وتصاب وتسلم؟ أليست كأننا يتعرض للبر والسقم؟ والفرح والألم؟ إذن فهذه المحطة مريضة. وقد يقال: ليس على المريض حرج، ولقد كنا نود أن نجاري أصحاب هذا الرأي فلا نؤاخذ المحطة الإضافية. وهي مريضة عليله لو أنها سكنت فلم تعرض للخدمة العامة وتبتلي الناس بصوت غافت مضطرب، مليء بالضوضاء الطفيلية «Parasite» يخلج إلى سامعه في القاهرة أنه هاتف من وراء البحار لا صوت منحدر من شارع الألفي.

الأصل في تأسيس هذه المحطة تخفيف الضغط عن المحطة الأولى في بعض الإذاعات أو الحفلات الأفرنجية التي يراد إذاعتها من المحطة الكبرى فتحول الإذاعات العربية إلى تلك المحطة فتؤديها... ولكن بما يتناسب وعلتها ومرضاها، وويل للجمهور والسلام.

ونحن إذا عرضنا حال محطات الإذاعة من وقت أن كانت تقوم بأعبائها المحطات الأهلية المختلفة الأساليب والتي قامت على أنقاضها محطة «ماركوني» الحالية. لعلنا الأمر في قصر الإذاعة على المحطة الكبرى، وإرهاقها

الشيخ محمود صبح وغناء الرجولة

سبق أن قدمنا في عدد سابق « الأستاذ صبح » إلى قراء « الموسيقى » بما يستحقه فيه من ثناء وتقدير وشكرنا له إذاعاته الناجحة وبرنامجه الحافل .

واليوم نفود للكتابة في الموضوع بمناسبة إذاعاته الناجحة الاخيرة لنعالج ناحية من نواحي الاستفادة بموسيقاه وتعميمها وانتشار هذا الأسلوب في الفناء . نسمع من محطة الإذاعة ومن عشرات المطربين أنفسهم من يفتنون ويقلدون في غنائهم هذا أو ذاك ولم نسمع يوما من تقني بموسيقى الأستاذ صبح ، أو اختلف إلى غناء دور من أدواره . أو نحا نحوا في تأليف لحن متخذ أسلوب الأستاذ صبح . وهو أسلوب له قيمته الفنية في إظهار حناجر المطربين على حقيقتها ، وهو مقياس مضبوط لقياس مدى ضعفها وقوتها ، وهو فوق ذلك بعيد عن الفناء المنحنت والأشناد الليل ،

لست أدري لماذا لا يقبل الفنون والمطربون على استيعاب هذا الأسلوب والاقتباس منه فيستفيدوا به أيما إفادة ، ويدخلوا على ألحانهم تجديدًا وتغييرًا بدل هزلتهم نحو ناحية واحدة أو اثنتين يستمدون منها الألحان مقلدين وتقليين . أجل . إن أسلوب الشيخ صبح يحتاج بروحه الخاصة ، ويعد عن الملل ، والنشاط الذي نلسه في ألحانه . وحسبه أن غناؤه يصح أن يطلق عليه « غناء الرجولة »

الآنسة - س -

ومن تكون هذه الآنسة « س » التي غنتنا مساء ١٧ سبتمبر برنامجًا قالت فيه المحطة إنه مفاجأة سارة ، ١٦ أمي آنسة من عائلة عريقة يشيها أن تقف أيتها أمام الميكروفون ؟ أم آنسة مشهورة يتحن الجمهور في تقبلها والرضا عنها ؟

هؤلاء الناس أنهم يمثلون « القضاء » والقدر ، تلك الرواية التي تجلي الأدب المعقري الذي يتجلى به شاعرنا الأكبر الأستاذ خليل بك مطران

ولكن هل مثل أولئك الرهط من الخلق الرواية أكبر الظن أنهم مثلاؤها ولم يشلوها ، ذلك بأنهم قوم ليس من حظهم أن يتعرفوا لهذا الأدب العالي ولا يستسيغوه

فيا أهل مصر ، وباشاقي التثيل خاصة ، هل وقع إلى علمكم ، أو انتهى إليكم ولو بطريق الوهم أو الإلهام أن في بلادكم فرقة اسمها فرقة محمد يوسف ؟ وأن هذه الفرقة مثلت ، ولو رواية واحدة ، على خشبة مسرحية في المدين أو الريف أو القرى ؟

أبدا ، وأنا زعيم بهذا . إذن فمن يكون أولئك الرهط الذين ألبسوا على الناس وجوه الرأى وموهوا الباطل ؟ علم ذلك عند من سمحوا لهم بالتثيل بأفهام الناس وعقرياتهم .

وما من شأن « الموسيقى » أن تتعرض لنقد التثيل فذلك له أهله ومصحفه ، أما نحن ففهمتنا أن نعرض لما سمعناه في الرواية من الألحان .

نعلم أن لهذه الرواية ألحانا آية في الإبداع ، حسبها خلودا أنها من تلحين نايبة الموسيقى المسرحية المرحوم الشيخ سلامة حجازي .

غير أنا لم نسمع من تلك « الفرقة » إلّا لحنًا مشوهاً أنشده « كورس » فلم نستطع أن تبين منه لفظًا واحدًا رغم ما استغرقه من الزمن الطويل

وإنّا لا نرجع باللوم إلّا على القائمين بأمر المحطة فقد كان واجبا أن يتحرروا الشخصيات وما تؤديها من معنى ومعنى ومبنى حتى لا يتعرضوا لمثل هذا اللوم .

فلحين الدور كان حقاً خفيف الروح من السبل الممتع
ليس فيه صوبة أو تكليف أو ملال . أما المنولوج فقد
أعجبنا به لما يتحلى به من ترديدات وتلون في المقامات وتغير
في الضرويات مما تمتاز به ألحان رياض .

وقد أدت الآنة في شيء من الاجتهاد يبشر بمستقبل
حسن إذا تابرت على الدرس وتوافرت على المران .

وما دامت الآنة تفتى أمام الميكروفون للمرة الأولى
وأنها لا زالت محتجة خلف اسمها فاننا نكتفى بهذه المعالجة
لنشجعها مبدئياً على المضي في سبيلها ، وموعداً معها الإذاعة
التالية لتتولى فيها مناقشة مدى موسيقيتها ، ونواحي صوتها
ومقياس وحدتها إلى آخر ما يتطلبه طموحها ومستقبلها .

أم آنة حديثة يلجأ ذووها إلى تنظيم دعاية واسعة لها ؟
أم أن «س» هذه هي علامة الاستفهام في لغة التناسب
والحساب ؟ هذا ما كان يخامر الجمهور في هذا الصدد يوم سماعها
وسواء أكانت هذه أم تلك ، فقد سمعناها ، وانتهى إلينا
أنها آنة ناشئة اسمها (سعاد) أخذت عندها للفناء من مصدرين
صوت سليم منحنه الطيعة إياها ودرّوس أعطيت إليها من
أحد أساتذة المعهد الملكي للموسيقى العربية . ثم ذهبت إلى
الميكروفون تسمع الناس ليحكم الناس .

قدمت لنا وصلة من مقام « ياني شوري ، غنت فيها دور
«فوادي حره تلحين الأستاذ زكريا أحمد ، ومنولوج «وداع
في الصحراء الذي لحنه الأستاذ السيناوي والذي مطلعته
رتل الحادي وداعاً بالحبيب
فبدت للقلب لوعات البعاد

أحدث الأزياء تفيض من

محلات شهـلا

أزياء جميلة أفشة حديثة أثمان رخيصة

الأتنين ٣٠ سبتمبر والأيام التالية فرصة عظيمة للشهرة

بضائع مشتراة حديثاً ستباع بأثمان مذهشة

أحدث الواردات . من أعظم الفارقات . أفشة جديدة . بأثمان رخيصة . بحب السرعة . باتهاز الفرصة

DUMPING DE MARCHANDISES CHEZ CHEMLA

DU BEAU

DU NOUVEAU

DU BON MARCHÉ

UNDI 30 SEPTEMBRE ET JOURS SUIVANTS GRANDE VENTE RECLAME

de Marchandises fraîchement achetées et vendues à des prix sensationnels

La Haute Nouveauté au plus Bas prix Il faut se hâter pour bien profiter.

ذكرى سيد درويش

مد الموت اليه يده وأصفاه . فأتى في سماء التاريخ
مجده وسناه ، وخسر الموسيقى فيه عضداً قويا ، وإماماً
عبقرياً ، فسطرت له تاريخاً جليلاً ، وخلدت له ذكراً أديباً
مات سيد درويش ، وكرت على موته السنون ، وما
ترال ذكره يفتى بها الدهر على سماع الزمن تتخذ كل عام
لونا وطاباً .

في هذا العام قامت بأجاء ذكره . محطة الإذاعة . فهل
وقفت إلى أن تذيع على الناس طرفاً من موسيقاه ؟ وتصور
لنا نموذجاً حقيقياً من فنه ؟ لقد نجحت حفلتها في ناحية ،
وأخفقت في نواحٍ أخرى عما سئفناه هنا غلطين .

افتحت الحلقة بما وصفوه بأنه « تصور سيد درويش
على البيانو » ولم يقتحموا بما اصطاح عليه المسلمون
بأى الذكر الحكيم ، وأدى ما يوصف به هذا العمل أنه
ناب عن الذوق السليم .

حين وصلت بنا الإذاعة إلى عزف منتخبات من موسيقى
الفقيد خشيت على عشاقه ومحبيه ودعوت افه أن
يسبغ عليهم نعمة النوم فلا يتلون بذلك « الكورس » الذى
أصاب المختفل به والمختفلين على سواء .

ظل نجل الفقيد ، محمد افدى البحر ، وبعض المنشدین
والمنشدات يتناوبون غناء منتخبات من رواية « العشرة
الطيبة » ومن رواية « شهبزاد » ورواية « بنت الحامى »
و « هدى » وغير ذلك من الأناشيد المتقاة والمنولوجات
والديالوجات التى بذل فيها حقاً ، البحر افدى ، بمجهوداً
يشكر عليه ، ولا يجب ، فضوته الذى كان یرن في الميكروفون
وتأديته التى ورثها عن أبيه ، وفه الذى تلقته منه ، وإقتداره
فى التنقل بصوته إلى مختلف المقامات ، وغيرته على تراث
أبيه ، وحرصه على عدم البعث بموسيقاه ، كل ذلك نسجله
له هنا بالفخار .

أما وصلات الفناء فقد غنى عبد الفتى دور « أنا هویت »
من مقام الكرد فلم يلبسه ثوب المصمودى . وغنى صادق
دور « فى شرع مين » قصرف فيه بما لم يقله المرحوم فى
المروء على مقامات لم يمر عليها . أما الأستاذ زكريا فقد
أدى دور « ضيعة مستقبل حياتى » من مقام ، يأتى
شورى ، بكفاية ودقة .

وقد أدهشنا كثرة أغانى المنولوجات ومنتخبات
الروايات والأناشيد والأدوار فى حين لم نوفق إلى سماع
« موشحة » واحدة من موشحات الفقيد مع العلم بان خلفاته
فى الموشحات ليست قليلة .

رحم الله الفقيد رحمة واسعة ، وألم الفن بفقدته جيل
الصبر ، ووفق المشتغلين بالموسيقى أن يسيروا سيرته وينهجوا
منهجه ويحلووا الموسيقى مكانها من الاعتبار فتورق شجرتها
وتورق أكفها ويسرغ قطفانها للنش والأجيال القادمة .

اقترح

حول إذاعة أسطوانات المؤتمر

تذيع علينا محطة الإذاعة عدة مجموعات من
إسطوانات المؤتمر التى سجلها فى أثناء انمقاده سنة ١٩٣٢
وقد سبق أن شكرنا للبطلة عنايتها وتوفيقها إلى هذه
الإذاعات الطارفة ، وبدأنا منذ سبعا هذه المجموعات تولى
الكتابة عنها هنا فى هذا المكان من « الموسيقى » غير
أننا تلفت النظر إلى أنه لما كانت البلاد العربية المشتركة
فى هذا التسجيل كثيرة وكانت أنواع الموسيقىات مختلفة
فنها الغنائية ، والعزفية ، والدينية ، والصوفية ، والقصدية
والحدثية ، والراقية ، والشعبية . وغير ذلك فأن إذاعة إسطوانة
من هنا وأخرى من هناك كأن نسمح لإسطوانة تركية
وتليها أخرى تونسية ثم إسطوانة عراقية ثم أخرى

يتلقى الرد عليه في الحال، وعلى مشهد ومسمع من جميع الناس ؟ ؟

ومن ذا الذي يجرؤ فيرمح المحطة أن تدخل في الحال في برنامجها شرعا ليس فيه . في حين أن المحطة تتعاسب النير على البقايا والثواني ؟ ؟
وما الذي يدعو إلى هذا الأسراع في السؤال والأسراع في الجواب ؟ ؟

اللهم إلا إذا كان مدحت يود أن يظهر للبلا أنه - إلى جانب البانو لم بالضروب والأوزان ، فشاء أن يشرح لهم « الدوري الكبير » وهو كما نعلم ليس من الضروب المستعصية أو الخفية بل منه عشرات الموشحات عندنا صدقوني أتني لا أهم معنى لهذا وأتني لا أميل إلى تصديق حكاية التلفون . وحتى إذا فرض وسأل سائل بالتلفون فلما ذا لم يرد عليه بالتلفون أيضاً ؟ ؟ وما ذنب الملايين من الجماهير التي لا تدرى ما هو الدم ؟ وما هو الأس ؟ وما هو الك ؟ فكلفها الإنصات إلى ما ليس ينعيا ولا يهيم في قليل أو كثير

ويمكن أن تبعد المحطة عن أمثال هذه الأساليب لأنها محطة حكومية والجهور يقظ في كل مكان .

مطلوب مغن

نبت أذناني الليلة . وشمت الليلي والمواويل والأدوار التي يذيعها المذيعون في المحطة ، ومدت نفسي مقامات الجهاركاه والصباء والحجازكار ، وكرهت الاستماع إلى ضروب المصمودى والمجسّر والتونخت ، ويأست من عدول مطربينا ومطرباتنا عن التفتي بالتوايح والدموع ، والأبى والاحزان وعلى الجملة فقد اعترائني الليلة ضيق ، وفترت من إذاعتنا المصرية ، فأدرت مفتاح الجهاز إلى حيث أسمع موسيقى أخرى في بلد آخر ، لملى أجدلى فيها بعض السلى ويذهب عنى هذا الضيق . فررت على أغلب محطات العالم ، إلى

مصرية وغيرها جزائرية وهكذا دواليك وبسرعة . كل ذلك من شأنه ألا يركز في خيالنا أى موسيقى من موسيقات هذه البلاد فصيح آذان الجهور مشته جامعة . أفلا يستحسن أذن تخصيص إذاعة واحدة لكل أمة ؟ فلتا نسمع الليلة - بدل هذا التشتت - موسيقى المراق فقط فسمع غناها وستورها وكانها وأعوادها فيطلع لدى الجهور لون موسيقاها وتأخذ في الأذن مكانها الخاص بها . وليلة أخرى نسمع موسيقى تركية فقط بنائها وطبورها ومولوتها فيتلقون الناس طعم الموسيقى التركية ويستقر طابعا لديهم وهكذا .

وبهذه الطريقة يستفيد جمهور المستمعين - بجانب استمتاعهم بما في هذه الأسطوانات - بتقريب دول جديد ودراسة عليا رائمة وتركيز موسيقى عالٍ . ولعل المحطة تضع هذا الاقتراح على بساط البحث وتولي عنايتها واهتمامها .

ما ذا نسمى هذا !!!

حدث أثناء إذاعة إسطوانات مؤتمر الموسيقى العربية في مساء ٢٤ سبتمبر بواسطة مدحت افندى عاصم أننا بعد أن سمعنا أسطوانة من ألحان الملوية الأتراك إذا بمحضرة مدحت افندى يلفتنا أن تلفون المحطة قد دق الآن وفيه أحد المستمعين يستفسر عن ضرب « الدوري الكبير » ، الذى سمى في اسطوانة الملوية ...

وسرعان ما أعلن ذلك للسلا مدحت افندى وبدأ يجب على ذلك وذكر لنا ما يتكون منه هذا الضرب من « دموم وتكوك » الأمر الذى لم يحصل أبداً في تاريخ الإذاعة .

ومن ذا الذى يسأل عن هذا الضرب ، ويهيم أن

حرية صحيفة . وأخيراً انتهى بنا إلى . باريس ، حيث أسمعنا
موسيقى باريس الحديثة التي تعبر عن الروح الفرنسية .
وهكذا انتقل بنا هذا المبنى من إقليم لآخر يسمعنا
موسيقاه ويغنى لنا بما فيه من صناعة أو زراعة أو تعدين
أو فواكه . وينقل إلينا صورة صحيفة لاجملى عن تنوع
الموسيقى بحسب . ولكنها تبين عن حياة تلك الأقاليم .
ولكى لا تكون هذه الأغاني علة على الأسماع فقد
لاحظنا أنها قدمت إلينا بشكل دياالوج ، بين ذلك المبنى وآخر
في مناقشة جميلة بينهما سهلت إلينا استساغ حلاوة الموسيقى .
فهل عندنا من الملتين من يتمكن من أن يحذو حذو
هذا المبنى الفرنسى بأن يغنى لنا سلسلة من الأغاني موزعة
على أقاليم مصر ؟ إن كان كذلك فأندأ أحد له الأقاليم
التي يصح أن يغنىنا من موسيقاها :

أسوان - جرجا - واحات سيوه والفرافرة - الفيوم -
البحيرة - شال الدلتا - الشرقية - سينا - القاهرة .
فإن وجد لدينا هذا المبنى ، وأنيحت له هذه الفرصة
فقد تكون مفاجأة طريفة نسجلها له بالفخر .

أن استوقفتى محطة (Poste Télégraphique & Téléphone) P.T.T. باريس ، فسمعت منها برنامجاً مدهشاً من مفز واحد ، جمع
إلى جانب حلاوة صوته وقوة حجته ، موضوع غناؤه .
فقد طاف معنا بموسيقاه حول فرنسا ، وأسمعنا أغانيها
الاقليمية المختلفة موقفة على خريطتها الجغرافية إقليبا إقليبا .
فبدأ وأذاع أغنية من أغاني شمال فرنسا تغنى فيها بما في هذا
الأقليم من زراعة وصناعة ثم أذاع بعدها أغنية من أغاني
غرب فرنسا المطل على الساحل ثم غنى أغنية أخرى من
أقليم الجنوب الغربى الملاصق لاسبانيا المسمى (Basque) فسمعنا
موسيقى قريبة من الموسيقى الأندلسية تشهد بمجد ذلك الإقليم
السابق . وانتقل بنا بعد ذلك إلى ساحل فرنسا المطل على
البحر الأبيض المتوسط وأسمعنا أغنية متداول غناؤها في
مارساليا ، فيها تغنى بحمال الطيبة وصفه الشمس ونقاة
البحر . ثم أسمعنا أغنية جبلية يغنون بها على جنبات جبال
الآلب ثم أغنية أخرى تغنى في الإقليم الجبلى (Voage) وإذا
ما وصلنا إلى منطقة الـ (Lorraine) إذا بنا نسمع موسيقى

بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

انصلوا	بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط
استفيدوا	التخفيض المحسوس والثقة الوطيدة والأمان الموفور

خابروا قسم التقسيط رأساً بمركز البنك الرئيسى بالقاهرة وفروعه بالاقاليم
وليس للبنك وكلاء ولا متجولون



موزار

MOZART

١٠

ولقد تمكنت كونستانس ، بصفا طبعها ، ودماثة خلقها من التنفيس عن موزار والتخفيف من لوعته ، وما زالت به حتى أحالته إلى لبونة طبعته ، وحلاوة إبتسامته ، إلى أن عادت أمها السيدة وير المعجوز ، مع ابنتها فاستقبلن موزار بالعزف بالياتو ، فتالت أصواتهن ، وهتفن له هتافا حاراً ، وعادت إلى موزار دماثة طبعه ، وسباحة أخلاقه ، وصفا نفسه .

ظل موزار إلى ما بعد الغداء مع أسرة وير ثم توجه إلى النيلة تون ينتظر لها من عدم استطاعته حضور حفلتها ، فكان هذا الاعتذار كأنه سهم مسموم اخترق أحشائها فصمتت وانعدت لسانها وجحطت عنها واستحالت صنها .

بهر موزار هذا المنظر المولم فأجهش في البكاء ، ولكن النيلة ما لبثت أن استعادت توازنها ورجعت سيرتها الأولى وصبت اللعنة على المطران . ولقد تبينت أن الفرصة سانحة للتفريق بين موزار والمطران فراقاً أبدياً ، فاستعانت بدهائها وحبا إياه ، وتوددها له . وصدق إخلاصها ووفائها ، وحاطته بشبكة محبوة الحيوط لا يستطيع التخلص منها ، فجأ على ركبته وأقم لها إنه سينفصل عن المطران انفصالاً

— الرسائل ليست قياساً تقاس به مثل هذه المسائل ، ومن يدري لعل الوالد متصل في فينا فينبري عن يُسَيِّهون عليه الحق ويُموهون الباطل ، فضلاً عن رسالته إلى أشياء لا علم لي بها مطلقاً ، وأحسبه جبل على في هذا البلد رقيقاً ، وأكبر ظني أن يكون جلوفسكي ، رقيق صباي ، وزميلي في التلبذة ، قد زارني هذا الرجل مرة ، وأرجح أنه الذي ينقل أخباري إلى والدي ، وسيكون لي معه قريباً موقف ينجلي فيه الشك عن اليقين

تشاغلت كونستانس ، في أثناء هذا الحديث بإشغال النار لطمى الغداء ، ولكنها استعصت عليها ، فتقدم منها موزار واستأذنها في إشغالها وقد وفق فقال :

— إن بين جرائحي ناراً تلهب الجليد ، ولو سلطتها على المطران لأشعلته حريقاً ، على أن شرارة واحدة تكفي لأحرقه هو ومن يتظلل برعايته .



• ليوبولد والد موزار •

دقيقة ، ولكن ليس في الطريق ما يدل على الاستعداد لاستقباله . أمطرت السماء مدراراً كأنها تريد أن تفرق الإنسان لظله الإنسان . مضت عشر دقائق أخرى وإذا برجل وامرأة يقرعان جرس السراى ففتحت لها الأبواب ويدخلان .

هدأ موزار ، وفكر طويلاً ، ثم اتجى في نفسه يقول - من يدري ، لعل الحيز في عدم اشتراكه في تلك الحفلة . ولكن من عسى يكون ذلك السيد وتلك السيدة اللذان دخلا السراى حالا ؟ لعلهما آدم برجر والسيدة فيجل الموسيقيان المشهوران . أسفى أن لم أتمكن من رؤية وجهيهما . تلك غباوة يجب أن أتأداها في معرفة القيصر ورؤيته .

انتقل موزار إلى الجهة المقابلة لموقفه ، وإذا بصوت خطوات سريعة تقترب منه ، فأراد أن يرتد إلى الحائط

لا رجعة فيه إجابة لرغبتها ونزولا على إرادتها ، ثم قال :
يد أنى ياسيدنى لا يمكننى تعيين موعد الانفصال تحديدا ، فقد يكون اليوم ، وقد يكون بعد ستة أشهر ، على أن لوالدى في هذا الموضوع شأناً لا يجب أن نقاساه

- اصنع ما شئت . والويل إذا نقصت المهد وحشت في القسم

حلّ يوم الأربعاء من الجمعة . الحزينة . فذهب موزار إلى الدير يعرف ، ثم استصحب سيكاريللى وبقيّة أعضاء الفرقة الموسيقية في صباح خيس المهد إلى الدير لأداء الشعائر الدينية المعتادة في كل عام ، ولقد تاب وندم واستغفر من سيئاته ، وعفا وصفح عن أسأوا إليه ، ولما جئا على ركبته أمام المطران ليضع على لسانه قطعة الحيز المقدس ، ثار في نفسه شعور الكراهية لهذا الوحش الدينى ، وغلا دم الفور في وجنتيه حتى يكاد يخرجهما ، وهم أن ينهض لولا أن المطران عاجله . بالبركة ، قفّز وخرج مسرعاً تكاد تنبه نظرات المطران .

برح موزار الكنيسة متألماً ممتعضاً ، وظل يومه هائماً لا يُولى على شيء ، حتى جنح النهار في العشى وتذكر حفلة النيلة تون التي كان قد عقد عليها آماله ، فساقتة قدمه إلى باب سرايه . لم يحضر على ولوجه ، بل وقف يستطر اللغات على ذلك التس الذى تبرا منه المسيحية ، كان البرد قارساً ، تلك الليلة ، فظل يقطع الطريق سهيلاً ، لعل أحداً من المادعين ينجده ويستصعبه ، ولكنه ، لاضطرابه ، تخيل أن الطريق مقفر ، وأن السراى واد مظلم لا أثر لبى الإنسان فيه .

كانت الساعة السابعة وعشر دقائق ، وموعد تشريف القيصر منتصف الساعة الثامنة ، فلم يبق على مقدمه إلا عشرون

يفسح الطريق للقادمين ، ولكن رجلا أقبل عليه وسأله
في خشونة وغلظة .

- من أنت ؟ وماذا تعمل هنا ؟

عرف موزار صوت السائل وأدرك أنه روزنبرج ،
إنما كان همه منحصراً في أن يعرف الشخص الذى ولّاه
ظهره ، ثم أجاب سائله وهو يقرب منه .

- ما شأنك ؟ ولماذا تسألني ؟

- يجب أن تجيب مسرعاً ، من أنت ؟

- أحقاً لست تعرفني أيها السيد ؟

- هنا لك صاح روزنبرج مهتلاً ، موزار : أليس
كذلك ؟

ضحك موزار ، وصاحفه روزنبرج ، في دهشة وغرابة ،
وهو يقول .

- ولماذا تقف في هذا المطر الغزير المفرق ؟

- غير مرخص لى في دخول السراى .

- عجباً : أهل المنزل جميعاً ، سادة وخداما ، في

استعداد للقائك

- لم يؤذن لى في ذلك .

- ومن الذى يمنع فيه ؟

- المطران

قهقه روزنبرج وعلا صوت ضحكه ، ثم توجه إلى
صاحبه وهمس في أذنه كلمات جعلته يلتفت إلى موزار ،
فاذا هو القيصر نفسه ، وإذا موزار يتفصص وتهتز
ركبته .

اقرب منه القيصر ، في مظهره الطويل ، وقلنسوته
التي تحجب وجهه ، وهو يقول :

- أنا يوسف ، وإلى مسرور بمعرفتك يا سيد موزار

- مولاي صاحب الجلالة ! أى بركة هبطت على

من السماء ؟

- من الصعب أن أتمتع بمجياك في هذا الظلام
الدامس . ألسنت قادمة معنا ؟

- يا صاحب الجلالة ، أكبر مفخرة يذكرني بها
التاريخ أن أتمشرف بالسير في مميتك . ولكن ما حيلني
وقد كتب على الحرمان من هذا الشرف الجليل - إني
لا أجرو .

- أرى الخوف يتقدمك فن نخاف ونخشى ؟

- المطران !

- أنتشى رجلاً دينياً ؟ أهل الدين أشد الناس رحمة !!

- ذلك ما ينبغي أن يكون . يا مولاي ، ولكن
لكل قاعدة شواذ ، فهو لا يدعى اليوم بلا رفيق ،
بل لا بد أن يكون بث عيونه وأرصاده يترقبونى ، ولا
بد أن تكون هذه الحفلة حديث الناس وسمرهم ، فإذا
يكون شأنى ؟

- إذن فلماذا جئت إلى هنا ؟

- في نفسى دافع داخلى ، لم أستطع متاومته . وهذا
الدافع جرنى إلى هنا . وحسبى أن يكون قصدى أن
أرى مولاي القيصر
ضحك القيصر وقال :

- إذا كان هذا قصدك ، يا سيد موزار . فأناك لم تبلغه

كاملاً . فان الضوء هنا لا يكفى لأن ينيلك مبتناك
أدرك موزار ما يرمى اليه القيصر ، فكاد يذوب خجلاً
وقبل أن يفصل فيما عراه من الحيرة والارتباك . سمع
صوت خطوات مقبلة فأسرع الرجلان ودخلا سراى النيلة
وتركا موزار يتأجج خيسته . قتل المطران ولغت أيامه .
هل تموض هذه الفرصة ؟ ذلك فعل التقادير .

لم يكد موزار يتم نحوه حتى وقف القادم أمامه
يقول :

- آه ! السيد موزار ؟ هنا في مثل هذا الوقت المتأخر

من الليل ، والجو المعتم الملعون ؟

— ما ذا تريد ؟ ومن أنت .

— أنا يتر فتر ، أَخْصِيْتُ عليك ؟

— الظلام شديد فلم أتبين وجهك . كيف علمت

انتي هنا ؟

— لم أعلم ، ولكنني رأيتك في ضوء المصباح فأقبلت

عليك .

— ليست لي وجهة معينة ، فاني أترى ترويحاً لنفسي

من عند الدرس عند سالييري . هل كنت عند النيلة

تون ؟

— لا . وإنما أردت الرياضة أيضاً ترويحاً لنفسي من

عناء العمل .

— إذن اتفقنا . نحن الموسيقيين غريباً يحنو بعضنا

على بعض .

— هل ستواصل نزهتك ؟

— أكون مسروراً لو تفضلت وصاحبتي فيا .

— لا بأس . حدثني عن سالييري ، وعن القصر ،

وكل شيء . يحدث في البلاط .

هيات النيلة تون حجرات الجزء الخلفي من القصر بجميع

وسائل الراحة للبدوين ، وأشرف التيلان ، صاحب الدعوة ،

على تنسيق الحفلة وتنظيمها ، فأمرأاً بادل السائر حتى

لا ينبثق من الحجرات نور . رخص للخدم جميعاً ، إلا واحداً

يحسن الذكمت ، في إجازة ، ذلك بأن أهل فينا ، وإن كانوا أهل

مرح وطرب ، إلا أنهم يقدسون الجملة الحزينة ، ويصمتون

فيها ، فلا تصدح إلا الموسيقى الدينية وحدها التي تعبر عن

الحزن أمام القبر المقدس تذكيراً للفاطنين .

ذلك كان سبب ستر النيلة تون في إقامة حفلاتها في مساء

الخميس الكبير . وما أقامها إلا لأن القصر اعتاد ، من سنوات

أن يشهد أمانها . ولقد شامت السيدة النيلة أن تفاجئ الملك

العظيم بضأن غاية في النبوغ والعبقرية ، لتدخل السرور على

نفسه ، من جهة . ومن ناحية أخرى ، لتخلق للفنان فرصة

إظهار مواهبه في حضرة الملك العظيم وأكابر رجال دولته .

وغايتها من ذلك أن يحل موزار محل بوتو Bonno المعجوز في

رياسة فرقة البلاط .

كان ذلك حقاً لا ريب فيه لو سئحت الفرصة لموزار

فأسمع القصر ، وهنا يتلألأ حظه وتشرق سعادته . ولقد

همست النجوى في أعماق نفسها غفافت تقول :

— المطران علة الخمول ، وداء بلادة الحس . طبع على

التحكم في أتباعه كأنهم سائمة ، حرمهم نعمة الحرية وسامهم

الحسف والخوان . غلبه منشوبة في الفنان الأكبر فيجب

الأسراع في نجاته ، ولا سبيل إلا الحرب .

وهكذا شنت النيلة تون حرب التشهير بالمطران ،

وتشويه سمعته ، حتى لم يبق واحد من نبلأ فينا ورجالاتنا

لا يمتق المطران ويستبشعه ، ويزدرية ويمتهنه . ولئن

ضاعت هذه الفرصة ، لقد تنح بعدما فرص ، قليل من

الصبر والآنأة يبلغ الأمل .

أحيا الحفلة في تلك الليلة آدم برجل وفيجل المنينان

بصوتهما الرخيم ، يصاحبهما بوتو رئيس فرقة البلاط ،

وكان ما غنوه قصيدة هايدن ، المنونة ، رجوع توياس

إلى الوطن ، فلما سمعها القصر تذكر ذلك الرجل وقال

للنيلة تون ، التي لم يقطع عن عاداتها :

— يؤلمني كثيراً أني لم أتمكن من إحضار هايدن إلى

فينا . فقد كان ذلك الرجل الطيب معجباً بمدينة « ايزن

اشتات » يكره أن يغارها .

مولاي ، صاحب الجلالة ، إن كثيراً من النبلاء ،

وأسفاه ، لا يستخدمون الفنانين التابئين في معيهم ، فان

شد واحد منهم وضم إلى حاشيته فناناً ، فانه لا يتبعه

أكثر من بضعة أشهر ، ومن دواعي الأسف الأشد
ما نلاحظه أن البحر تبذل في هذا الشأن مجهوداً حيداً
وعناية مشكورة .

- الملح من خلال كلماتك ما تشاهدينه في معني من
استخدام بوثنو وساليري وغيرهما في الفرقة الملكية سنين
طويلة ...

- تشهد ، يامولاي ، أن أغلب الرعاية مبذولة للفنانين
الإيطاليين ، إن الفنانين الوطنيين محرومون من تلك
الرعاية السامية .

- وأين أجد الوطنيين ؟ وأوحدكم الذي يمكن الزكون
إليه لاسيل إلى الحصول عليه ؟ ثم النبوغ ! أين أرى
ذلك النبوغ

- مولاي ! لانتس موزار

- آه ! موزار ! هذا حق ، هو وحده فرقة كاملة ..
ولكنه في غير متناول يدي . إنه ، للأسف حاصل على
التبعية السالسيورجية

- من أسهل الأمور على مولاي أن يحل عقدة هذا الفنان
- أيتها السيدة النيلة ، أضر من الاحتكاك بذلك
المطران . إنه مخلوق متعرج يملأ الغرور أوداجه .
تصورى أى سرور يشيع في جسده حين أقترح عليه
يفرض اقتراسي ؟ فانتظري حتى تفجر تلك الضفدعة
المنفوخة ... اسمي يا سيدة ، أخطر لك في بال أتي
عرفت موزار ، وحادثته أمام باب قصرك ؟
- مولاي ... موزار : موزار نفسه ؟

- نعم موزار . عينه . أليس ذلك عجياً ؟ رجل يقف
يبابك ، والمطر المنهم يغمره كأنه قارب في يم ، ثم
لا يجرؤ أن يلبج الباب ، وأحسبه مدعوّاً كما أخبرني
روزنبرج ، أليس هذا عجياً ؟

- ولأى عجب يا مولاي ! لقد كنت أود من كل

قلبي أن يشهد مولاي نبوغ ذلك الشاب .

- لما ذا لم يحضر ؟ لقد قال لي أنه يخشى المطران ؟
- ذلك أكبر ما يخشاه ، ولقد وقع بينه وبين ذلك

الأمير مشادة كاد الفتى يحتقن من نتائجها

- كيف ؟ وهل يعلم المطران شيئاً عن هذه الحفلة ؟
- تقريباً

- غفر الله لنا . ستهن أسمانا غدا في اللوحة السوداء
في كنيسة استيفان(١)

- إنه لا يعرف شيئاً عن تشريف جلالته

- أنا لا أعير هذا الأمر التفاتاً . إنما لم يكن بي
حاجة إلى أن يقال عني ، من منبر الكنيسة ، إلى
رئيس الحاخاتين !

ومضحك القيصر استهزاء ، ونهض يتحدث قليلاً إلى
المنفنية فيجل ، ولكن النيلة تون عرفت كيف تعود
بالقيصر إلى الحديث عن موزار قبل انصرافه
- مولاي صاحب الجلالة

- ليك يا بتي

- أكبر رجائي أن أتمكن من تقرب موزار إلى
قلبك ، وأن أقسم حبك له التماساً

- يتقرب إلى قلبي أنا ؟ فحار يا تون ، فأنتك
تمرقن القلب الذي يهتف بموزار ويحبه أكثر مني ...
انظري لقد احمر وجهك وتورد خدك

كاد وجه النيلة يحترق حمرة ، لولا أن أطفالاً لهيه
ما بلله من العرق . ولكنها تأسكت وقالت :

- مولاي ، رحمتك بهذا المسكين

- ما ذا تريد نيلتي أن يكون ؟

(١) أكبر كنيسة في فينا يقرب ارتفاع قبتها من

المرم الأكبر

- شيئاً واحداً ، يا مولاي ، وهو أن ينال الفنان عطفك ومحبتك ، حتى إذا انفصل عن المطران يتصل عيشه في ساحة كرمك الفياحة .
- لو انفصل عن المطران ، أحسب أن طبيعة حاله تسمح بذلك

- هل يسمح مولاي أن أبلته هذا ؟
- لا مانع لدى ، وعلى الأخصر أنه انتهى إلى من أخباره ما شرح صدرى . واعتقدى يا عزيزتى . أنه لو لم يكن المطران قد سدّ عليه مسالكه إلى اليوم ، لما كان إلا في حاشيتى وبين أتباعى
- ألف شكر لمولاي . سأرفق له هذه البشرى .

ثم ودعها القيصر وانصرف مشياً بالتجلة والاحترام . اصطحب القيصر روزنبرج ، فلما احتواهما الظلام وهما في سبيلهما إلى القصر الملكي ، قال القيصر :
- ماذا تم في موضوع الأوبرا التى يعدها استيفانى لموزار ؟

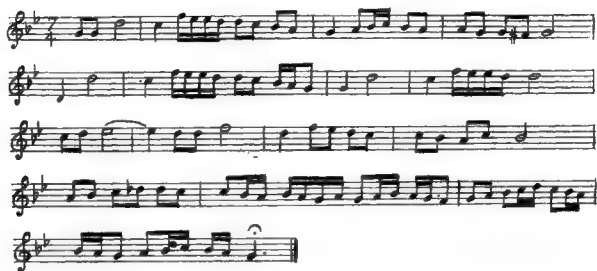
- لا يزال استيفانى يامولاي ، يشتغل بوضعها ، وربما أنجزها وشيكاً . ولعله يوفق إلى إعطائها إلى موزار قبل رحيله إلى السابورج ليأخذها معه ، ليكون له فسحة من الزمن يتمكن فيها من تلحينها في موعد يتناسب وتشريف أمير روسيا الكبير .

- إذا قابلت موزار . قل له إنى أود أن يشهد أمير روسيا الكبير أوبرا المائنة من تلحينه ، يجب أن يلس ذلك الأمير مقدرة الألمان الفنية وكفايتهم فيها . . .
تكنم هذا الخبر . واحذر أن يعلم الساليرى عنه شيئاً . أريد أن ألجأ وأقنع أمام الأمر الواقع رضى أو غضب لم يكن لدى موزار أية فكرة . بل ولا كان يضع إلى وهمه أن القصر يشرفه بتضديه وتشجيعه في فنه . فسكن إلى الهم واستسلم للحنن ، ولزم حجرته لا يدرى

ما يصنع ، ولا ما يصنع به . قلبه ، وعقله ، ومشاعره كلها موزعة في فينا ، فيها القيصر عضد الفنون وساعدها وفيها رفقة من أكابرها . وفيها وهو الآم ، لا يظهر للبطران شيخ ، ولا يطوف له خيال ، ذلك المطران الذى يصارع الحرية ويحالف الاستبداد ، ويتجاهل أو يحجل أن حرية الفنان وطلاقة سر نبوغه وعبقريته ، بما يرتفع بمستوى الإنتاج الفنى إلى هامة الفن . ولقد أثار هذا الخناطر في نفس موزار ثورة قد عدل المطران كاد ينفطر منها وهو يقول :

ربى ، لك إجلال وتقديس ، سبحانه ، الحول حولك والقوة فوقك ، وأنت نصير المظلومين . آية من آياتك تجعل ذلك المطران الجبار عبدة ومثلاً . . اللهم قوعزى واشدد أزرى ، وفق هذا العذاب . . . الخلاص من هذه العبودية بإلله ، التحرير من تلك القيود ، فما هى قيود يدين ورجلين وإلما هى قيود عقل وسلاسل تفكير . . . حدثينى يا نفسى أنا حقاً جبان خوار رعديد ؟ فم هذا الخوف كله ، ولم هذا الاضطراب جميعه ، لأنى احل قلب نعامه تطير به الهمة فلا يبدأ له قرار ؟ موزار ! إن كنت كذلك فلست إنساناً حبسك ما ضيقت من فرص ، فأما أن تكون رجلاً أو تموت . حبسك هذا العذاب الطويل ، ألا تجرؤ أن تواجه المطران ، وتلقيا عليه كلمة عالية صريحة : أيها المطران كيف تستبد الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً إن ما وهبى الله من المواهب والمزايا يتناثر والأغلال والسلاسل . فدعنى حراً أو دعنى أموت . إن السابورج أصبحت تضيق بمواهبى وليس يسعها إلا العالم بأسره ، ومحال أن تظفى . نور الله حقى لو ليسك ألف جبار وألف شيطان ووالدى ؛ ويلاه بما أحتمل في سيل والدى . ألا يمكن أن أجيء به إلى فينا وأضمن له رغد العيش ونعيم الحياة ؟ إذن سأكتب إليه استدعيه الى فقد فقد صبرى ووهن جلدى

لَهُمُ الْهَيْكَلُ الْغَضِيْبُ
 فَنَامَ رَوَايَةً عَابِدَهُ
 تَأْلِيْفُ الْمَرْحُومِ اَشِيْخِ سَلَامَةِ حِجَازِي



يَا قَوْمِ فِينِيَا يَتَقَوَّمُ رَجُلَانِ
 الْفَصْلُ الْأَوَّلُ مِنْ رَوَايَةِ أَدْرِيبِ
 تَأْلِيْفُ الْمَرْحُومِ اَشِيْخِ سَلَامَةِ حِجَازِي



دُھنِ اللُّوبِكَايَةُ رُبُوعَنَا

الفصل الأول منه رواية أوردت
تأليف المرحوم الشيخ سلامه مجازي



يطلب من دار المطبوعات الراقية بشارع زكي رقم ٦

M
A
I
S
O
N

مَحَلَاتُ بُورْنَاخ

تأسست سنة ١٨٩٧

اسجل بترارى رقم ١٣٧

بناح ابراهيم باشا رقم ٢٠ بصر تلفرافيا بورناخ بصر

تليفون ٤٢٤٦٦

متجر وورش صناعة وصليح وتجديد كافة انواع آلات الموسيقى وأدواتها
متمتعين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B
U
S
N
A
C
H

20, Rue Ibrahim Pacha Le Caire

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

المبيع بالتقسيط

التعاون

بأقساط

شعار محلاتنا

شهريته

الذى لا يزال متبعا

لا تتجاوز

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع

جنيتها وربع



de manquer de moyens plutôt que d'être à court d'idées.

Tout le monde aurait raison de rire d'une proposition qui tiendrait à introduire en Orient l'art culinaire européen. Pourquoi donc suggérer une semblable proposition en ce qui concerne l'art musical ? Le Congrès devait plutôt s'efforcer de consolider le respect de la tradition. Pour maintenir cette tradition, l'un des moyens serait d'exposer l'évolution de la musique chez les divers peuples en montrant ainsi que chacune de ces musiques a sa raison d'être. De plus, on peut encourager les représentants de la tradition. Il appartient aux autorités de donner l'impulsion à l'emploi de la musique et des instruments autochtones par des fêtes publiques et par l'attribution de prix dans les écoles. Mais, comme le fait ressortir le Rapport de la Commission de l'Enregistrement, chaque région a sa musique propre qu'il ne faudrait pas abolir au profit de n'importe quelle autre musique.

La production musicale peut-être laissée aux artistes sans appréhension aucune. Il est vrai que l'influence européenne se fait sentir de ci, de là ; elle est d'autant plus désastreuse qu'elle ne pénétre que par les productions les plus basses qui ne peuvent que dénigrer la musique orientale. Mais j'ai été heureux de constater maintes fois que l'accueil fait aux compositions hybrides nées sous l'influence étrangère est assez réservé en général si on le compare à l'accueil enthousiaste que rencontre la musique originale.

Ce n'est pas seulement le niveau artistique des musiciens professionnels et l'intérêt de leurs auditeurs qui nous permet de croire à l'avenir de la musique orientale mais aussi et surtout le sens musical de la population dont les manifestations sont si spontanées dans la vie journalière.

M. Philippe Stern. — Je crois que l'introduction de l'harmonie dans la musique arabe est une chose absolument néfaste, j'en ai la preuve dans les essais qui ont été tentés par l'Institut de musique orientale avec son orchestre exécutant de la musique arabe harmonisée. Je crois qu'il faut nous mettre en garde contre cette tentation et faire tout notre possible pour le progrès de la musique tout en conservant la pureté de la musique arabe qui est riche par ses airs et ses mélodies et n'a pas du tout besoin de l'harmonie.

Wadie Sabra Effendi. — Il est possible d'introduire l'harmonie dans la musique arabe si on emploie l'échelle tempérée au lieu de l'échelle physique employée actuellement.

Masoud Djénil Bey donne lecture d'une note en allemand et son abrégé en français :

« Si l'on entend par le mot d'évolution les transformations progressives d'un art, il va sans dire que la musique arabe comme la musique de chaque pays, n'a pas cessé d'évoluer dans son genre.

Mais si on entend par là l'application de l'harmonie ou de la polyphonie à une musique qui est essentiellement homophone, alors il sera convenable de qualifier cette évolution du mot de métamorphose.

A mon avis, il faut se mettre en garde contre les dogmes et compter, pour le développement de notre musique, sur le génie du grand artiste qui aura une parfaite et profonde connaissance pratique et théorique de la musique orientale et occidentale.

Professeur Hindemith. — Je considère en réalité que cette question dépend de la personnalité du compositeur égyptien de l'avenir, dont on ne saurait deviner ni les dispositions ni les penchants. Ce compositeur nous tracera la voie où

cheminera la musique arabe dans son évolution future.

Monsieur Cantoni. — Je m'excuse de ne pas pouvoir collaborer à tous les travaux du Congrès, à cause du peu de loisirs que me laissent mes fonctions. Quant à la question de l'introduction de l'harmonie dans la musique arabe, j'ai été le premier à risquer cet osai. Cette idée a ses admirateurs et ses détracteurs et l'avenir seul permettra d'en juger.

Monsieur Henri Rabaud. — J'approuve la déclaration du Professeur Hindemith. Je crois qu'il n'est pas de la compétence du Congrès de limiter le programme de la musique à l'avenir ; l'avenir n'est pas à nous, nous sommes les hommes du temps actuel ; l'avenir appartient aux musiciens des générations futures. Le progrès de la musique et la conservation de son état dépendront de la capacité des compositeurs égyptiens de l'avenir, il faut donc donner la liberté à la musique arabe pour frayer le chemin du progrès selon les circonstances et les générations de l'avenir.

M. Chantavains. — J'approuve la déclaration de M. Rabaud.

Le Congrès a approuvé à l'unanimité la décision suivante prise après discussion entre M. Rabaud, le Professeur Wellesz, le Professeur Hindemith, le Professeur Hornbostel et le Dr El Hefny :

Le Congrès appréciant à l'unanimité la beauté de la musique arabe dans son passé et son état actuel, s'oppose à toute imitation aveugle de la musique européenne et, tout en recommandant d'écarter tout ce qui entrave le progrès de la musique arabe, elle suggère que l'enseignement musical soit donné selon l'usage et les traditions de la musique arabe et suivant la décision de la Commission de l'enseignement et les vœux adoptés par le Congrès.

La réunion est levée à 12 h 30.

en Egypte en fait de musique et cela aura des résultats très satisfaisants.

Il serait en même temps très utile de fonder une chaire d'histoire et de théorie de la musique arabe à l'Université du Caire pour que certaines idées préconçues dirigées contre la musique égyptienne ne puissent pas pénétrer chez la jeunesse éclairée du pays et que cette jeunesse juge sa propre musique nationale en connaissance de cause.

En outre il est désirable que le Ministère fonde une école spéciale pour former les Professeurs de musique. En attendant la formation des premiers diplômés de cette école, les professeurs actuels seraient obligés à suivre un cours qui les mettrait en état de professer le nouveau solfège arabe en préparation.

Si on veut bien commencer, dès à présent, à prendre les mesures nécessaires, il est certain qu'en peu de temps une génération de jeunes et savants musiciens dégagés de tout principe empirique, sera créée et que c'est avec leur aide qu'on réalisera la rénovation tant désirée de la musique arabe.

Ainsi un art musical riche et pittoresque naîtra en Egypte et l'épanouissement de cette musique émerveillera tous ceux qui l'aiment et l'adorent. Je demande du Congrès qu'il décide de faire imprimer ma motion.

Professeur Weiszer. — Je remercie Raouf Bey pour son intéressante note tout en observant que toutes les questions qu'il expose dans sa note ont été étudiées par la Commission de l'Enseignement qui a également répondu à la question concernant les questions générales. Son rapport indiquait les moyens de faire naître une époque nouvelle pour l'enseignement de la composition musicale, je crois que lorsque le peuple arabe fait quelques heureux pas dans

l'enseignement musical il paraîtra des auteurs et des compositeurs capables de réformer la musique arabe.

Le Dr. Lachmann donne lecture d'une note française :

« La musique arabe traverse une crise. Beaucoup de musiciens et d'auditeurs sont rassasiés des formes traditionnelles. Ils pensent qu'une époque au cours de laquelle la vie s'est transformée dans tant d'autres domaines doit également se frayer en musique de nouvelles voies. De même que la science et la technique européennes furent prises comme modèle, ils croient devoir suivre l'Europe jusqu'à son évolution musicale.

Mais cette opinion est basée sur une fausse conception du progrès. Il y a progrès en médecine, en hygiène, en technique. Dans ces différents domaines et dans bien d'autres, il faut adopter les meilleures manifestations, d'où qu'elles viennent. Une formule chimique est aussi juste en Egypte qu'en Europe, et il n'y a pas de raison pour la rejeter sous le prétexte qu'elle est étrangère. Mais l'art et surtout la musique ne peuvent pas être justes ou faux. Ils sont l'expression de l'âme d'un peuple. L'âme peut subir des changements, mais ces changements ne peuvent venir que du profond d'elle-même. Un peuple qui adopte la musique d'un autre peuple montre par là que son âme est morte.

Voici un exemple qui indique la fausse application par certains orientaux de l'idée de progrès en musique. Un Egyptien qui a voyagé en Europe m'a dit : « Nous sommes arriérés au point de vue de la technique vocale ; les voix des chanteurs européens ont une plus grande portée ; elles emplissent sans efforts une salle de trois mille personnes et elles dominent tout un orchestre ». Mais, pourrait-on répondre, se faire entendre d'un public nombreux n'est

pas une supériorité. Ce fait prouve simplement une différence sociale. En Europe aussi il existait probablement autrefois une technique vocale semblable à celle de l'Orient. Une des principales raisons qui ont entraîné la formation d'une technique nouvelle ne vient pas d'une transformation du goût, mais d'une démocratisation de l'art : il fallut désormais se faire entendre des foules.

Si la technique vocale de l'Orient est appelée à subir le même changement, c'est là un problème que l'avenir seul peut résoudre. En tout cas, on ne saurait le considérer comme un progrès. Beaucoup de nuances délicates qui caractérisent le chant oriental disparaîtraient du même coup. Il en serait de même pour la musique instrumentale. C'est alors peut-être que le « Tanbour » avec sa sonorité intime serait mis à l'écart. Or, nous n'avons aucune raison de souhaiter sa disparition et encore moins d'y contribuer.

A d'autres égards également, la différence qui sépare la musique orientale de la musique européenne ne constitue pas un progrès pour cette dernière. Le chanteur occidental a une liberté d'exécution très restreinte parce que l'œuvre qu'il exécute est fixée d'une manière très nette par le compositeur. Cette relation entre l'exécutant et le compositeur a un fondement historique. Mais elle n'est pas un progrès en soi. Comme l'exécutant ne jouit que d'une faible initiative, on s'est habitué à considérer surtout en lui les moyens physiques : il n'est souvent qu'un acrobate du larynx. En Orient, les facultés de création et d'interprétation doivent être réunies dans le même musicien ; dans le « Taqsim » surtout, il doit faire preuve à la fois d'imagination et d'habileté technique. Si je comprends bien le goût oriental, on pardonnerait à un artiste

exigences de la musique orientale ; chaque instrumentiste a sa propre méthode et voilà pourquoi deux violons, par exemple, jouant ensemble un morceau ne peuvent pas produire l'effet esthétique désirable parce qu'ils n'ont pas le même coup d'archet.

La connaissance scientifique des musiciens est, en effet, très superficielle. La constitution théorique des modes et des rythmes qu'ils emploient leur est inconnue et, par conséquent, ils ne peuvent pas les analyser scientifiquement.

Mais il n'y a pas lieu de s'en étonner puisque l'échelle fondamentale d'une musique avec les 24 quarts de ton inégaux qu'elle emploie, n'est pas encore définitivement fixée par les artistes qui la cultivent et que la question de déterminer les rapports numériques qui se trouvent entre les notes Dokah et Sikah d'un mode qui est le plus caractéristique de la musique arabe Bayati n'est pas résolue d'un commun accord.

Si on laisse dans son état actuel la culture musicale de l'Orient, il est tout naturel que la musique arabe ne cessera de continuer à suivre lentement sa voie traditionnelle d'après le goût et la fantaisie des praticiens que nous voyons de temps en temps entrer en scène ; mais il faut être sûr qu', dans ce cas, nous n'aurons jamais réussi à voir l'épanouissement de compositeurs, de virtuoses, de théoriciens, d'historiens, de critiques et de musicologues qui pourrions réaliser le développement tant désiré de la musique arabe en la faisant évoluer d'après les exigences du siècle où nous vivons.

Pour atteindre ce but, il n'y a qu'un moyen et ce moyen unique consiste à préparer une génération de jeunes musiciens armés à la fois des connaissances théoriques et pratiques de la technique musicale de l'Orient et de l'Occident.

L'attention de quelques-uns de mes honorables confrères se porte peut-être sur le fait que la question si discutée de la possibilité de l'harmonisation de la mélodie arabe ne figure point parmi les questions qui seront étudiées dans ce Congrès. A mon avis, c'est un geste tout à fait juste et raisonnable étant donné le cadre de notre Congrès. En effet, puisqu'on est généralement convaincu que la musique arabe perd beaucoup de son caractère original lorsqu'elle est jouée sur les instruments tempérés (système de douze demi-tons à l'octave), essayer de rechercher les moyens de lui adapter l'harmonie moderne, basée sur ce même système tempéré, sera-t-il évidemment illogique.

Le système tonal arabe est en effet tout à fait différent, il comporte de nombreuses échelles tonales, alors que le système occidental ne dispose que de deux couleurs, celle du mode majeur, et celle du mode mineur.

Après cette petite digression, je reviens à la question si importante de la préparation d'une génération de jeunes musiciens et de musicologues qui traceront eux-mêmes la meilleure voie à suivre pour le développement d'une bonne musique arabe.

Pour atteindre ce but suprême, dont la réalisation ouvrira de nouveaux horizons à la musique arabe, l'organisation actuelle de l'Institut de la Musique Orientale doit être complétée. Au programme de cette institution, il faut ajouter :

- 1) Un cours de théorie physico-mathématique de la musique égyptienne.
- 2) Un cours de théorie comparée des musiques orientale et occidentale.
- 3) Un cours de théorie des modes et des rythmes.
- 4) Un cours de prosodie musicale appliquée à la langue et à la

musique arabe.

En outre, tous les élèves de cet Institut doivent posséder une connaissance à la fois théorique et pratique de la musique orientale.

Quant à l'enseignement de la musique dans les écoles du Royaume d'Egypte et dans celles du Proche-Orient musulman, il est d'une nécessité urgente de composer une méthode qui servira à l'enseignement de la musique dans ces pays.

Cette méthode ne doit pas être calquée sur les ouvrages similaires occidentaux, il faut qu'elle soit écrite suivant la théorie de la musique arabe.

L'enfant des pays de langue arabe qui suivra un cours de Solfège, selon la méthode européenne, ne sera jamais un bon musicien. C'est déjà l'opinion de M. le Baron d'Erangen à laquelle je souscris de tout mon cœur. Cependant ma conscience me met dans l'obligation de déclarer que j'ai constaté avec mes vifs regrets qu'on se sert de méthodes européennes au Caire même.

Donc, il est très urgent que le Ministère de l'Instruction Publique d'Egypte fonde une Académie de Musique, composée de personnalités dont la compétence et l'autorité en matière de musique orientale soient universellement reconnues pour préparer tout d'abord cette méthode si nécessaire et enfin pour diriger et suivre continuellement le mouvement scientifique de la culture musicale en général de l'Egypte qui est sans contredit le centre musical du Proche-Orient musulman.

En outre, il est à souhaiter que l'Académie publie une revue mensuelle (en arabe et en français) qui contiendrait des études scientifiques, historiques et théoriques de ses membres et celles des musicologues de l'Orient et de l'Occident. La publication de cette revue permettra à l'Occident musical de suivre tout ce qui se passe

pendant au besoin des différentes époques.

Mais, si nous faisons une comparaison entre la musique arabe et sa sœur occidentale, nous serons obligés de reconnaître que celle-ci, quoi qu'elle soit basée sur ses deux seuls modes, l'un majeur, l'autre mineur, possède une immense littérature, tandis que la musique arabe, malgré ses nombreuses échelles mélodiques d'une couleur très pittoresque et la diversité inépuisable de ses combinaisons rythmiques, a un répertoire relativement beaucoup moins nombreux et que l'état actuel de cette musique n'est pas encore arrivé au degré de perfectionnement qu'on est en droit d'attendre.

Si l'on se souvient que les anciens et même les modernes musiciens arabes ne se sont pas servis d'une écriture musicale pour noter leurs compositions, on peut facilement expliquer la cause de la perte de tant de mélodies dont il ne nous reste que les écrits des chroniqueurs.

Il est évident que si un certain système de notation était en usage chez les compositeurs arabes; au moins à partir du commencement du règne des Abbassides les Arabes auraient aujourd'hui une bibliothèque musicale d'une haute valeur, à la fois historique et scientifique.

Cependant, il n'y a aucune raison pour désespérer; car la tradition musicale a fait vivre constamment la mélodie antique arabe dans toute son originalité, de telle sorte que la pratique des modes les plus caractéristiques de la musique arabe est conservée avec leurs nuances les plus délicates.

D'ailleurs les musicologues s'accordent à reconnaître que la musique orientale, en général, et la musique arabe qui en est une branche très importante, se trouvent dans la situation d'une

mine dont les galeries ne sont pas encore exploitées.

Pourquoi ces galeries ne sont-elles pas exploitées comme il faut jusqu'à présent? Quelle est la cause véritable de ce retard dans la voie du progrès?

Si nous étudions sérieusement ces questions et si nous en trouvons les réponses justes, on peut être sûr que la question très intéressante qui figure au commencement du programme de ce Congrès aura trouvé sa résolution définitive. J'essayerai donc, d'après mon point de vue, de chercher la meilleure voie qui nous conduira à faire évoluer la musique arabe.

Il est reconnu que la musique est à la fois une « langue », un « art », et une « science ».

1) Elle est avant tout une « langue », mais une langue qui est infiniment moins précise que le plus rudimentaire des idiomes quant à la détermination du sujet traité. En revanche, c'est une langue qui possède une intensité d'expression, une puissance d'émotion communicative, où ne saurait atteindre aucun langage parlé si parfait qu'il soit.

2) Elle est un « art », car elle est le produit de l'esprit humain, qui tend toujours à embellir, à poétiser et à idéaliser les matériaux qui lui sont fournis par la nature.

3) Elle est enfin une « science »; parce que, en dernière analyse, tous les éléments, tous les procédés qui concourent à la confection d'une œuvre musicale, viennent trouver leur explication et leur raison d'être dans les nombres et les combinaisons des nombres.

De la langue est né l'art qui ne pouvait exister sans elle et que la science vient à son tour expliquer, étayer en quelque sorte, en le guidant dans ses développements et l'empêchant parfois de s'égarer dans des voies dangereuses et sans issue.

Voilà pourquoi on a dit qu'il n'y a pas d'art sans science et nous savons déjà que la race tout entière des maîtres occidentaux est là pour en témoigner.

Cette classification, qui s'appuie sur l'excellent ouvrage de mon regretté ami A. Lavignac (*L'Éducation Musicale*), démontre bien que l'art et la science doivent dominer dans le domaine de la culture musicale d'un pays, et que ces deux phases, bien distinctes en apparence, sont nécessaires l'une à l'autre.

En effet, dans les pays d'Ocident, ces doubles phases de la culture musicale vont de pair et c'est leur mutuel concours qui mène à la perfection.

Si nous jetons un coup d'œil sur les pays d'Orient nous constatons que l'art seul y domine c'est-à-dire que la musique est cultivée presque exclusivement dans le domaine pratique. On y voit des musiciens qui ne savent ni lire ni écrire la musique mais qui composent cependant des morceaux goûtés de tout le monde.

C'est en se familiarisant l'oreille aux formules mélodiques transmises par la tradition orale, en d'autres termes, en apprenant par cœur les compositions des anciens maîtres, qu'un beau jour on devient compositeur.

Si, depuis une trentaine d'années on voit des compositeurs capables de transcrire plus ou moins fidèlement leurs propres compositions, cela n'est point suffisant et l'état actuel des connaissances théoriques des musiciens en Orient laisse beaucoup à désirer.

Il manque des méthodes pour chaque instrument; les différents joueurs d'instruments à archet ou à cordes pincées ne sont pas d'accord entre eux quant à la technique du jeu de leur instrument parce qu'il n'ont pas suivi des méthodes rédigées d'après les

La Commission des Questions Générales

Dans les précédents numéros, nous avons publié les rapports des grandes commissions du Congrès. Il ne reste plus que la Commission des Questions Générales. D'ailleurs, cette commission, contrairement aux autres commissions, n'a pas présenté un rapport général au Congrès ; mais elle a soumis la question à la séance plénière du dimanche, 3 Avril 1932, à laquelle ont pris part tous les membres du Congrès.

Nous donnons aujourd'hui le procès-verbal de cette séance, qui constitue un rapport général :

La séance plénière est ouverte à 10 h. a.m., sous la présidence de M. le Baron Carra de Vaux. — Présents :

Prof. Hindemith.
Prof. Dr. Von Hornbostel.
Dr. Lachmann.
Prof. Dr. Sachs.
Prof. Dr. Wolff.
Prof. Dr. Wellesz.
M. Salazar.
M. Chantavoine.
M. Chotin.
Me. Hercher Clément.
Me. Lavergne.
M. Henry Rabaud.
M. Philippe Stern.
El Sayed Hassan Housni Abdel Wahab.
Moh. Kamei Haggag Effendi.
Dr. Farmer.
Prof. Zampieri.
Raouf Yakta Bey.
Massoud Djemil Bey.
Wade Sabra Effendi.
Mohamed Zakry Aly Bey.
Dr. El Hefny.
M. Cantoni.
Ahmed Amin El-Dik Effendi.
Emile Erian Effendi.
Safar Aly Effendi.
M. Costaki.
Mohamed Fa'hy Effendi.

Mahmoud Aly Fadly Effendi.
Le Dr. E. Hefny, Secrétaire Général du Congrès de Musique, remplit les fonctions de Secrétaire.

Le Président. — La Commission des questions générales ne s'est pas réunie comme les autres commissions parce qu'elle a vu qu'elle ne pourra pas présenter son rapport avant les autres commissions. Pour cette raison la Commission a jugé utile de s'associer à la dernière réunion du Congrès pour étudier la question suivante :

« Quelle serait la meilleure voie à suivre pour assurer le développement de la musique arabe et lui permettre de répondre à toutes les exigences de la musique en général, tout en gardant son caractère distinctif ? »

Je vois que cette question a été limitée et indiquée dans le programme du Congrès par la conservation de l'empreinte et les caractéristiques de la musique arabe.

Nous savons, par la lecture des rapports des autres commissions, quelles sont les caractéristiques spéciales de la musique arabe ; il nous est facile d'éviter les défauts qui entacheraient sa pureté. Nous devons également ajouter aux dé-

tails du Congrès concernant la création d'une Académie de musique, une organisation pour les concours et les distributions de prix. S.M. le Roi nous a exprimé son désir ardent de conserver la pureté de la musique arabe en nous demandant de faire tout notre possible pour son progrès, étant donné que la musique est sublime, susceptible d'évoluer et digne d'être conservée pure et intacte.

Raouf Yakta Bey donne lecture d'une note française répondant à la question dont il s'agit :

« Quelle serait la meilleure voie à suivre pour faire évoluer la musique arabe ? »

Si, par le mot d'évolution, on entend les transformations successives d'un art, il va sans dire que la musique arabe comme la musique de chaque pays, n'a pas cessé, à travers les siècles, de suivre les phases de ces transformations dans son genre.

En effet, l'histoire de la musique arabe démontre bien que cette musique depuis son origine jusqu'à nos jours se transforme incessamment par une évolution lente mais logique suivant les progrès de la civilisation arabe et corres-

et lentes, dans le but de les porter au sommeil et il réussit si bien qu'il put se retirer sans qu'on ne l'eût aperçu.

Tout ceci nous donne, chers lecteurs et lectrices, une idée de l'influence considérable que peut exercer un bon musicien sur des auditeurs exaltés.

Cependant l'influence de la musique ne se borne pas seulement au genre humain, mais elle influe aussi sur certains animaux. On dit par exemple que les serpents aiment entendre la musique.

Un fait assez étrange est même raconté à propos des serpents et de la musique. Des touristes campaient dans une vallée au Canada, il y a de cela une centaine d'années. Ils furent tout à coup effrayés par la soudaine

apparition d'une vipère. Mais ils avaient avec eux un vieux guide qui savait jouer de la flûte et spontanément une idée géniale lui vint à l'esprit. Il s'avança vers le reptile n'ayant d'autre arme que sa petite flûte sur laquelle il commença à jouer une douce cantilène. A la stupefaction générale, on remarqua que la vipère qui s'était préparée pour le mordre, s'apaisait peu à peu, s'arrondit comme pour mieux écouter, et chaque fois que le guide cessait de jouer elle semblait revenir à sa fureur première. Finalement il s'avança devant elle tout en continuant à jouer et celle-ci se mit en mouvement derrière lui jusqu'à ce qu'il arriva loin du campement où il la laissa et se sauva.

La musique est souvent aussi

le miroir dans lequel se reflète l'état de civilisation du pays auquel elle appartient. De tous les temps elle a occupé un rang élevé chez les différentes nations soit de l'antiquité, du moyen âge, des temps modernes, ou du temps contemporain, car l'homme s'en est toujours servi pour exprimer ses sentiments de dévotion, de joie, de tristesse, en temps de paix comme en temps de guerre et l'on peut même dire que tous les hommes quelles que soit leurs conditions, se sont plus ou moins occupés de la Musique car elle est faite pour plaire à tous, aux savants comme aux ignorants, aux riches comme aux pauvres.

GEORGES AZIZ
Géliege Khoroefieh

MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Le Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE : Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)

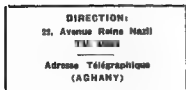
PIANOS HOFMANN
et
RADIO TELEFUNKEN

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)



No. 10

1ère Année.

1er Octobre 1935. P.T. 2.

Essai sur la Musique et son influence

La musique est l'art de combiner les sons de manière à charmer l'oreille, à égayer ou à émouvoir l'âme. Les grands savants l'ont définie comme étant le langage sentimental des cœurs dont les notes sont les lettres et les tons sont les phrases. D'après cette considération, il résulte que l'échelle musicale joue le rôle de l'alphabet. Cette échelle musicale se compose de 7 notes superposées allant du grave à l'aigu et dont les intervalles sont inégaux.

Cet art s'occupe principalement de la composition des sons et de leur exécution soit par le chant soit sur les divers instruments de musique tels que la harpe, le piano, le violon, la mandoline, la guitare, le luth, la flûte, la clarinette, etc...

La musique a une grande influence sur les sentiments humains, sur le sens de l'ouïe et même sur le système nerveux puisque la médecine moderne l'emploie pour la guérison de certains cas nerveux. Elle est capable d'éveiller en nous les sentiments les plus doux, les plus forts, les plus variés, les plus tendres; elle engendre la joie, provoque les larmes, la colère, calme les nerfs, console l'affligé, amuse l'attristé, stupéfie l'enfant jusqu'à l'endormir, stimule le soldat sur les champs de batailles, satisfait, passionne, séduit, etc...

Il est dit d'Alexandre le Grand, que les airs de guerre, l'excitaient tellement, qu'il semblait devenir fou. Par contre, il est cité dans la sainte Bible que le grand pro-

phète David apaisait la colère de Saül en jouant sur la harpe des airs doux et attendrissants. On remarque aussi que rien ne peut attirer l'attention d'une personne occupée, autant que l'audition d'un morceau de musique bien exécuté.

On raconte dans l'histoire de la musique arabe qu'un musicien nommé Aba-Nasr-El-Faraby demanda un jour à paraître avec son instrument devant le roi alors régnant. Lorsqu'il fut admis, il commença à jouer sur son luth des airs gais et fit des acrobaties si bizarres qu'il fit sourire le roi et son entourage. Puis il joua un autre genre de musique, une musique mélancolique et douce si bien qu'il les fit pleurer! Finalement il exécuta quelques pièces calmes



الموسيقى

للسادة المعلمين والمعلمات في المدارس
المتوسطة والثانوية



حضرة صاحب اليتيمو الملكي "أمير الصعيدي"

العدد ٢٠ مله

السنة الأولى

١٦ أكتوبر سنة ١٩٣٥



العدد ٢٠ مله

العدد الحادى عشر

القاهرة في ١٨ رجب سنة ١٣٥٤

كلمة المحرر

الموسيقى

بجريدة النابا
تصدر نصف شهرية مؤقتة

إسنان خال المصطفى كمالى للموسيقى العربية
رئيس المراسلة: دكتور محمد زمرى

أمير الشباب
حفظ السغيبة

الاشتراكات

٥٠ قرشاً سنوياً، وفى نصف السنة ٢٥.
٨٠ « خراج » «
الاشتراكات يفسر على ما فى الأوردة

العدد ٢٠

٢٢ شارع المسكندرية - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
المسندرية - مصر

يا أمير الشباب

للم غرتك ، ولوطن أوتك ، وللأمة سلامتك ،
وللجد علاؤك ورفعتك ، وقله عنك وسررتك ، كتب
الله لك السلامة ، ووجهك إلى الخير حينما كنت
أنت غصن من ذلك المنبت الزا
كى وفصل من ذلك الفولاذ
رضى الله لك ما ارتضاه أبوك ، فرجعت حلما ، وأصبحت
رأيا وعزما ، وجرت حكايا وعلا ، وهل كنت إلا
كأنك وجدك ، نافذ البصرة ، مطهر البرية ، غرة
الوطن وملاد العشيرة

ولأن امرأ فى الفضل أشبه جدّه

ووالده الأوفى لنبيه ظلم

فى هذا العدد

أمير الشباب

حفظ الله غيته
موسيقى الدولة الحديثة :
الالات الإبداعية
الفرق الموسيقية
الموسيقى فى كات
الموسيقى (سابعاً - الحكيم علياً -
التأثير بها)

كلوت بك والموسيقى
صوت الحصى

القسم الفرنسى

بحث فى المقامات
الموسيقى فى الحروب العربية
مبادئ الموسيقى النظرية
الانساب الموسيقية
الطوبى تستقبل الصباح « نشيد »
فى عالم الموسيقى
الانعام
رواية المله
مقطوعات موسيقية :
بمى اندركس الغلا « موشع »

يتبعون ، حياته وفته

هرعت مصر ، يوم رحيلك . تسابق ركبك الميمون ، تستجلى فيه وضأة طلعتك ، ولعنان زهرتك ، وتلاؤ
 غرتك ، وشهد الله ، ما خرجت مصر تودعك ، فأنت منها في صميم لُبها ، وحبّة قلبها ، وضياء بصرها ، لم تغب
 ولن تغيب عن بالها ، وإن نأت الدار ، ويُد المزار ، وإنما اجتمع أهل الوادى لينشروا على الدنيا كرم جهم
 لك ، وشديد تعلقهم بك ، ولعلناو الناس في أقطار الأرض أنك أمل الوادى وساكنيه ، ومنية المصر ورجاء بنيه
 ستشهد لندن أم الامراء العظام أميراً أنجبت مصر العظيمة من شجر لا يُخَلِفُ ثمره ، وماء لا يُخاف كدره ،
 صافى النيرة ، نقيّ النجزة ، تلالاً ، على صفره ، مخايل فضله ، وتجلّى دلائل عقله ، شابه أباه فأحسن ما يحسنه
 من حب مصر ، ورعاية مصر ، وإنهاض مصر ، وإسعاد مصر

لا تعجبوا من عُلُوِّ همته وَرِسِّته في أوان مَنشأها
 إنّ النجوم التي تضيئ لنا أصنرها في العيون أعلاها

يا أمير الشباب

البهضة الموسيقية ، كالنخبة الثقافية لإطلاقا ، نجى من غراس أيك ، تطلعت اليها البلاد زمناً طويلاً ، ونشئتها
 جيلاً بجيلاً ، وقد لاقى المشقة في الرّغَب فيها ، وذاقى الأمرين في تشبُّها ، وهى قليلة الحيلة ، ضيقة الخول ،
 حتى إذا تمهد لها الملك المصلح العظيم وآزرها ، استغلظت واستوت على سُوقها وآتت أُنْكَنها . فتذوقها الناس
 علماً صادقاً ، وقَنّاً شيقاً ، وفنّاً رائقاً

وهذه « الموسيقى » التي تعز وتفرح يشرف التحدث اليك ، إنما هى إحدى سوانح النعم التي أسبغها أبوك
 العظيم على الموسيقى - أهلها وحماها ، أنصارها وهواتها ، بل على كل ذى ذوق سليم ، وشعور كريم . وخلق
 قويم ، وتفكير مستقيم ، فهي لذلك تقدم ، باسم المعهد الملكى للموسيقى العربية والموسيقين جميعاً ، حُماة وهواة
 تحمل لسيّد شباب العصر أطيب التحيات

ولقد صاغ الموسيقيون من أوتار قلوبهم عوداً ينغمون عليه إحسان الملك وبنيه ، وأفضالهم على النيل وأهليه

ما زال تجرى على مصر حكومتهم بالخير واليمن والأسعاد والنعم

أيها الأمير

يرعاك الله وبحرسك ، وتحفظك عنايته وتونسك ، فى كف الله وستره ، زدك الله التقوى ووجهك إلى
 الخير حيثما كنت ، نستودع الله فيك ونستودعه منك .

وكثر بركاته



موسيقى الدولة الحديثة

الآلات الإيقاعية

١ - الصاجات

كان يوجد منها في مصر نوتان :

- أ - نوع يشبه في شكله النوع الذي لا تزال الراقصات يستعمله في مصر حتى اليوم ، وكان يصنع أول الأمر من الخشب ، ثم صنع فيما بعد من النحاس والمعدن . ويتصل كل زوج منها بسير من الجلد يثبت بواسطته في الأصابع . صورة ١ .



• صورة ١ من نقوش طيبة في الأسرة الثامنة عشرة . مقبرة أمنمحت ، ولطافة من الراقصات تستعمل إحداهن الصاجات وهي الراقصة الأولى من اليمين .



• صورة ٢ الأرجل المصقفة ، محفوظة بالمتحف المصري ببرلين

- ب - والنوع الثاني كان أشبه شيء بشكل الحذاء . يصنع من الخشب ، وقد ظهر في النقوش أن هذا النوع من الصاجات تقرباً في جهات مختلفة منه يتخللها سير من الجلد ليربط وحدى الزوج ببعضهما البعض . صورة ٢ .

٢ - الكاسات

وهي أقرب شبه إلى الكاسات التي تستعمل في الموسيقى النحاسية في الوقت الحاضر ، وكان يستعمل منها نوع صغير قطره ١٣ سم ، وآخر كبير قطره ١٨ سم .

٣ - المقارع الصنجية

تلك صاجات أغلب ما كانت تصنع من الخشب ، ومن النحاس بعض الأحيان ، ولها مقبض تملك منه . وكانت قرية الشبه لما يسمى اليوم في مصر بالمقرعة . صورة ٣ .



• صورة ٣ إحدى المقارع الصنجية محفوظة بالمتحف المصري بباريس .

الطبول

وكانت تسمى باللغة المصرية القديمة « سر » ، وفي لغة العهد المتأخر « تبين » ، وأهم ما استجد من الطبول في الدولة الحديثة :

١ - الدفوف

وكانت عاصة بالنساء . يستعملنها في الرقص وهي متنوعة الأشكال . صورة ٤ ، ، وأكثرها استعمالاً نوعان :



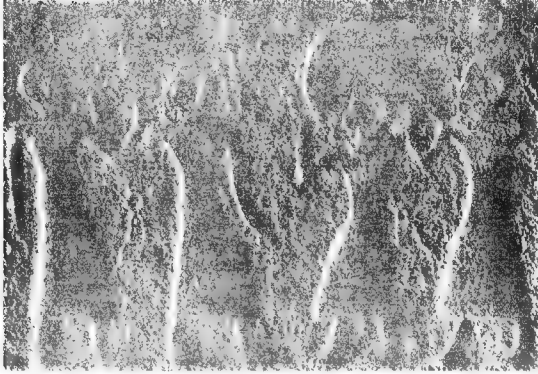
١ - الدف المستدير .

ب - والدف المستطيل .

فأما الدف المستدير ، فكان أكثر النوعين ذيوفاً ، وكان ذا إطار خشبي يبلغ عرضه ٥ سم ، وله وجهان من الرق يضرب عليهما وقطره ٣٠ سم تقريباً .

وقد وجد في العهد المتأخر • صورة ٤ ضاربات بالطبول من نقوش الأسرة الثامنة عشرة ،

• حوالي سنة ٨٠٠ ق. م ، نوع منه كثير الحجم كان يحمل رجل على كتفه ويدق على جانبيه رجل آخر • صورة • •



• صورة • •

وأما الدف المستطيل فكان أقل استعمالاً من النوع الأول ، وكان مشدود الأضلاع إلى الداخل إطاره خشبي أيضاً . ولم يعمر هذا النوع في مصر طويلاً إذ انقطع أثره في النقوش بعد الأسرة الثامنة عشرة (وقد وجد عند العرب فيما بعد شيء له ، وأطلقوا عليه اسم « المربع » نظراً لشكله) .

٢ — الطبلية ، أو طبلية الباز

• انظر في صورة • المازة الأولى من ناحية اليسار •

كان استعمال تلك الآلة وفقاً على النسب ، يستعملها في الرقص . وهي طبلية صغيرة ، تماثل طبلية الباز المروقة اليوم في مصر ، وكانت على شكل قرطاس غير منتظم ، لونها أحمر قاتم ، وغشاه رقيقاً أصفر فاتح . يقبض عليها باليد من نهايتها السفلى ، ويضرب عليها باليد الأخرى . وهي في لونها وشكلها أشبه شيء بقرع العوم ، ولذلك فالمرجح أنها كانت تصنع منه . وما يزيد هذا المرجح قوة أن هذه الآلة بنفسها لازالت حتى اليوم موجودة في شرق إفريقيا وتصنع من القرع أيضاً .

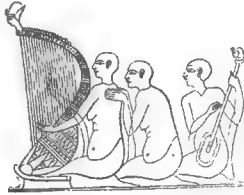
الفرق الموسيقية

وإذ قد اتفينا من عرض جميع أنواع الآلات الموسيقية الثلاثة : الآلات الوترية وآلات النفخ وآلات النقر في الدولة الحديثة ، فأنتا استكمالاً للبحث نذكر طرق تأليف الفرق الموسيقية في تلك الدولة ، والحال التي كانت تستخدم فيها تلك الآلات على اختلافها ، وطريقة تجانسها بعضها مع بعض . ذكرنا عند الحديث عن هذا الموضوع في الدولة القديمة أن تلك الدولة اتخذت في تكوين فرقها الموسيقية نظاماً معيناً ، إذ كان يتوافر في فرقها دائماً ثلاثة عناصر أساسية هي : المثنى ، والمأزف بالصنج ، والمأزف بالناي .

أما الدولة الحديثة فقد توسعت في تأليف الفرق فألفت منها فرقاً مختلفة التجانس ، ينלב فيها توافر آلات الصنج والطنبور والمزمار المزدوج ، والتصفيق أحياناً .

وإليك بضع أمثلة من هذه الفرق :

صورة ٦ : وهي تمثل عازقة بالصنج وعازقة بالطنبور ومصفقة بالدين .



صورة ٦



صورة ٧

صورة ٧ : وهي تمثل عازقة بالصنج ، وعازقة بالصكارة ، وعازقة بالطنبور ، وعازقة بالمزمار المزدوج ، وعازقة بالصنج الكنتي ، ومصفقة .

صورة ٨ : وهي تمثل عازقة بالصنج ندى الحامل ، وعازقة بالطنبور ، وعازقة بالمزمار المزدوج .

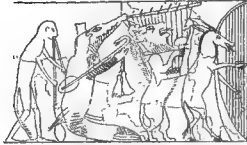


صورة ٨

صورة ٩ : وهي تمثل عازقة بالزمار
المزدوج ، ومصفقة ، وعازقة بالصنج ،
وعازقتين بالطنبور .



صورة ٩



صورة ١٠

صورة ١٠ : وهي تمثل الموسيقى على
لسان الحيوان ، وفيها عازف بالزمار
المزدوج ، وعازف بالطنبور ، وعازف
بالكنارة ، وعازف بالصنج .

وأحسب حضرات القراء قد تبنوا من هذا البحث في تأليف الفرق الموسيقية وتمدها ، مدى
ما كانت عليه المدنية الموسيقية المصرية في الدولة الحديثة ، ومقدار ما كان يبذل في سبيلها من
العناية وصدق الخدمة والرعاية .
وما كان ذلك حباً في الله ، أو ميلاً للهوى . ولكنهم كانوا يعتقدون ، كما يعتقد الآن أكثر
الأمم تمديناً . إن الموسيقى من عناصر الحياة ومن الأجرام في حق النفس التهاون فيها أو التراخي
في نواحيها .



الموسيقى في كلمات

الموسيقى في طبيعة الناس وفطرتهم ، فلو حاولوا أن يكونوا بمعدل عنها ، لنصرت طبيعتهم وردتهم إليها .
بوتيتوس

لأن تبذل الجهد في تأدية المقطوعات الخفيفة أداء حلواً متقناً ، خير من إضائه في تأدية المقطوعات الصعبة أداء قليل الحلاوة نصف متقن .
شومان

لا تتراخ في العزف حتى ولو سكنت منفرداً ، وضع نصب عينك كأن أستاذاً يسمعك .
شومان

العزف بالآلات من حركات الأصابع ، والتوقيع بها من حركات النفس . ومظم مانسعه اليوم من الصف الأول .
روبنشتين

النصر الفرد الذي تدن له الموسيقى بوجودها هو الصوت الإنساني ، وإنه لأهم عناصرها وأجملها حلاوة .
فاجنار

يجب أن نسمع الموسيقى عن قرب ، فأن البعد يخلع عنها ثوب الجاذبية والتأثير . وهل يسر المرء أن يتحدث إلى أكثر الناس لباقة وعقلا وبينهما ثلاثون خطوة ؟
برليوز

عقوبة الفنان تتجلى في كشفه عن أخطائه ، وجماعته في قبولها ، وقدرته على إصلاحها .
كاروزو

الموسيقى المرححة خير دواء للتخيل الخاطيء .
شاكسبير

الموسيقى شعر المواد .
جيبن باول

ليست الموسيقى وقفا على الفنانين ، إنما هي في أرواح الناس جميعاً .
هاويتان

تملوا الفنون الجميلة ، ولن يكون في العالم بعد ذلك ختل ولا تلصص .
لاوتسي

الرجل الذي لا تكن فيه الموسيقى ، ولا تحركه النفات الحلو ، وجل كز (١) خؤون ، حركات نفسه مظلة كالليل ، وشهوته سوداء كالأرض ، ومثل هذا الرجل لا يوتق به .
شاكسبير

الموسيقى جذر جميع الفنون الأخرى .
كلايست

حيث توجد الموسيقى تمتع الشرور .
سرفانتس

أرب الموسيقى وفلسفتها

الموسيقى

سماعها ، الحكم عليها ، التأثير بها

و « فاجنار » وقد وصحه الناس بالجهل الموسيقى ،
و « ريشارد شتراوس » وقد جرده قومه من الاستعداد
الموسيقى ، ثم دارت الأيام فاذا هم في صدور أعلام هذا
الفن ، وهامات أبطاله الخالدين .

ومن عجب أن يطّرح الفرور لأدعياء الموسيقى من
المعاصرين ، كلما عيوا وأزرى عليهم ، أنهم عباقرة
لا يقوى جيلهم على تفهم موسيقاهم لأنها تملو مداركهم ،
متخزين ما أسلفناه من فساد حكم الناس ، في بعض الأحيان ،
على موسيقى التوابغ الخالدين ، سناداً لهم وتكئة يسترون
بها ادعائهم المفضوح — هؤلاء الأجناس المغرورة بلاه
كل عصر وجيل .

قد تتجعب بعض المقطوعات الموسيقية عديمة القيمة ،
وقد تنتشر وتذاع في الأوساط ، فلا يكون الفضل في
ذلك لما احتوته من فن جذاب ونغم يلفت النفوس ،
إنما يرجع انتشارها بين الناس إلى مهارة الدعاية لها ،
والفضجة التي تقوم عادة حولها .

ليس من اليسير أن تهدي إلى الحق وسط هذه

الموسيقى ، كثيرها من المسموعات ، طريقها الأذن ،
فهل تقف عند السمع ، ولا تتخطى حاسته ، وما يتأثر
به جهازها حين يتلقى الأصوات ؟

قد يكون ذلك حقاً في كثير من الألحان المصرية
التي يجزمها أن تمدو الأذن ، ولا تصل إلى الشعور ، فبقى
شيئاً مسموعاً ينتهي أثره بانتهاء أدائه . وسبب ذلك أن كثيراً
من ملحنى هذا العصر لا يراعون في توليفهم ما يتطلبه
الشعور الإنساني ولا يحسون في موسيقاهم الذوق الفني ،
زعماً أنهم ما داموا متمشين مع القواعد الصحيحة للنظريات
الموسيقية فألحانهم طيبة لا غبار عليها . وهذه حال ،
أكثر ما يشعر بسوءها ذوو الاستعداد الموسيقي
الموهوبون ، سيما من تهذب منهم تهذيباً موسيقياً .

أثبت التاريخ أن الناس ، في بعض العصور والأجيال ،
أخطأوا الحكم على موسيقى التوابغ من معاصريهم
الموسيقين ، ثم أظهرت الأيام فيما بعد فساد حكمهم
فأكبرهم وضمنوا لهم بقاء الذكر وطيب الخلود . فهذا
« شومان » حارب معاصروه مؤلفاته « السيمفونية »

الشعراء عمر طوال هذه القرون ولا يزال فنياً، فهم
أعلام في كل عصر من العصور على اختلاف مذاهب
الشعوب العربية وأذواقها . بل هناك من شعراء الشرق
من اشترك الشرق والغرب في تمجيدهم ، وتخليد قهم ،
أمثال « عمر الحيام » والفردوسي .

كما أن الشرق اشترك مع الغرب في تمجيد الكثير
من شعرائه أمثال شاكبير، وجيتا، وداتي، وغيرهم من
يعتبرون ملوك الفن في سائر الأقطار وعند أهل مختلف
اللغات .

مثل هذا الذي يفضل قراءة رواية بوليسية على قراءة
أولئك الشعراء ، لا نجد عناه في الحكم على ثقافته الأدبية
وأنها حثيثة لا تتمكن من استنساغ الأدب العالي فتحتدر
به إلى كل حين خفيف .

وكذلك الحال تماماً في الموسيقى . قد يفضل لك
أحد الناس أبسط الأهازيج (الطفاطيق) المصرية
الموجودة على الموسيقى القديمة القيمة أمثال ألحان عبده
الحامولي وعثمان وغيرهما ، كما قد يفضل لك بعضهم
ألحان الرقص الأوربي ، من طانجو ، وفوكستروت ،
وكاروكا على الموسيقى الكلاسيك ، موسيقى باخ وموزار
وبيتهوفن . ويكون إعجابه بهذا النوع المصري البسيط
أبلغ بكثير من إعجابه بهذا النوع الفني القديم، وشعوره
هذا طبيعي ، وحقيقي ، لا كلفة فيه ، ولا تصنع . مثل
هذا لا يثم بسوء النية وفساد القصد وإنما أصدق ما ينطبق
عليه من الوصف أنه خارج عن دائرة الموسيقيين . بعيد
عن ذوى الاستعداد الموسيقي .

كذلك يسرى هذا الحكم تماماً على الذين يرون في
الجراموفون وفي الراديو وفي غيرها من آلات الموسيقى
الميكانيكية ما يقوم تماماً مقام المتنين أنفسهم ، يستنى بها

الأعاصير ، وأن ترسم للناس طريق الإرشاد إلى تينته ،
فان الناس في هذا العصر تتنازع مشاعرهم عوامل نفسية ،
ومؤثرات كثيراً ما تتجافى بهم عن الصواب وتنبوهم
عن اتباعه . وليست صعوبة هذا الأمر مقصورة في
هواة الموسيقى وعبيها ، بل قد تعداها إلى محترفي هذا
الفن أنفسهم .

هنا يقوم اعتراض جديد ، إذا كان الذوق الفني
يتغير إلى هذا الحد ، والفن يتطور تبعاً له على نحو
ما نرى ، ويتمشى مع الذوق الإنساني ويختلف باختلافه ،
فكيف نلعل إذا دوام استنساغ القرون المتوالية لموسيقى
النايفين من الأولين أمثال « باخ ، وموزار ، وبيتهوفن »
وغيرهم من لا تزال موسيقاهم خالدة تفعل في النفوس في
كل عصر كأنما هي قد وضعت خصيصاً لأهل هذا
العصر .

هنا يتدخل التاريخ الموسيقي مجيئاً على هذا
الاعتراض ، فيضع لنا في ذلك قاعدة لا تحيد عن
الصواب وهي :

كل نتاج فني يعمر طويلاً وشعافاً عليه السنون
وهو لا يزال فنياً يسر سامعيه في كل عصر فهو نتاج
صحيح قيم

ولنخرج من هذا البحث قليلاً إلى سواه لترى الأمر
على ضوء آخر قد يكون أسهل إدراكاً . ذلك أنه إذا
قال لك أحد الناس إنني أفضل قراءة الروايات البوليسية
على شعر بشار بن برد مثلاً ، وأبني المتاهية ، وجرير
وغيرهم من الأقدمين ، فأنت ، ولا ريب ، تحكم عليه
بضعف ثقافته الأدبية . وتكون في حكمك هذا عمياً
يتفق مملك فيه الناس قاطبة وما ذلك إلا لأن فن هؤلاء

إدراك كنه هذا التأثير ، وعرفنا كيف نخدده ونحصره ،
وأدركنا سر ما تركه فينا قطعة معينة من الشعور بالآلم
وأخرى من الشعور بالسرور ، إذن لقضي الأمر وتلاشت
الفنون وتبين طريق التأليف ، وأصبح محصوراً في قواعد
موضوعة ميكانيكية ، وتلاشت موهبة الإبداع ، تلك الموهبة
الحرّة التي لا يجدها شيء ، ولا يقف في طريقها حائل .

الجزء الأول

من كتاب

دراسة في الفنون

تأليف الأستاذ

دكتور محمد نجيب الحفني

مفتي الموسيقى بوزارة الثقافة بدمشق

ومرآب مدرسة للمهد

مُصْطَفَى رَضْوَانِي

رئيس المعهد الملكي

للموسيقى العربية

الفناء كله عن سماع الموسيقيين عن قرب . قد يكون هذا
الصف من الناس ذوى قلوب طيبة وقد يكون خيراً ، إلا
أن المحقق أن هؤلاء الناس ليسوا من الموسيقي في شيء ،
وإذا أردت التساهل معهم في التعبير فقل إنهم من أسوأ
محبّي الموسيقى استعداداً

إذن لا يستوى الناس في سماع الموسيقى ، وإن كان
طريق السماع واحداً ، هو حاسة السمع . ذلك لأن
الاحساس بالموسيقى لا يقف عند تأثر الأذن بوقع
الاصوات فيها إنما يتوقف على إحساس المرء وشعوره . ولو
أن الناس اتفقوا في مشاعرهم ، كما يتفقون في تلقيهم
الاصوات بواسطة حاسة السمع التي هي في الجمع سواء
إذن لكان أثر الموسيقى فيهم واحداً . وليس أدل على ذلك
من اتفاق جميع الناس على كراهية الحركات العنيفة التي قد
تفاجأ بها أثناء مرور سيارة أو قاطرة أو دوى مدفع أو
ما شاكل هذا ، ذلك لأننا جميعاً في مثل هذه الأحوال
نتفق في السماع وفي الاحساس

وإذن فالتأثر بالموسيقى لا يُحدّد بسلع الاصوات بطريق
الأذن ، بل هو متعلق كذلك بظاهرة أخرى ، تلك الظاهرة
تتصل باملين أحدهما يمكن تفسيره وتعرفه ، ذلك هو
المنطق الصحيح ، الذي يتوافر دائماً في الموسيقى الصحيحة ،
إذ الخطأ في الموسيقى خطأ في المنطق . والعامل الثاني لا يمكن
تفسيره . وهو المتعلق بالشعور والاحساس ، والحرك في
النفس لقواها المختلفة من السرور ، والحزن ، والخوف
وغيرها مما لا يمكن تحديده ، أو معرفة كنهه ، وهذا الأخير
هو سر الفنون الجميلة على الإطلاق والموسيقى بوجه خاص
بل ذلك هو نعمة تلك الفنون على الناس ، إذ لو استعملنا

بطلب من إدارة المعهد بشارع الملكة نازلي بصر

كلوتيك والموسيقى

الطبيب العالم ، والجراح البارز الدكتور أ. ب. كلوت بك ، شغل وظيفة المفتش العام للصحة الطبية الملكية والسكرية بالقطر المصري ، وكان رئيساً لمجلس الصحة بمصر في عهد رأس الاسرة العلوية مصلح مصر الأكبر محمد علي باشا

كان ، فوق تفضله في علوم الطب ، عالماً مؤرخاً قديراً ، ألف كتاباً فيها شاملاً في وصف مصر بعد أن أقام بين ربوعها خمسة عشر عاماً ، قصى فيها أحوال أهلها وعاداتهم وقشط طويلاً عن استمدادهم وعقيرتهم ، وشهد كنفجر كل ما أدخل فيها من المستحدثات

وقد تولى نقل ذلك الكتاب إلى اللغة العربية ، في أسلوب جزل مبين ، الأستاذ الأكبر محمد محمود بك ، فرأت ، الموسيقى ، أن تتحف قراءها بنبذة مما صوره ذلك العالم عن الموسيقى في ذلك العصر إبتينوا وجها من وجوه الحياة الفنية فيه

وما دمتا قد عرضنا لهذا الأمر فانا سنوالى التحدث عنه لغير كلوت بك من مؤرخي ذلك العصر حتى نستوفيه ، ونرجع القراء من عنا البحث فيه .

الموسيقى المصرية

الاصطلاحات الفنية في الموسيقى كما لوحظ ان بين الأغاني العامة في مصر والأغاني الشائعة في اسبانيا مشابهة في كثير منها . ذلك لأن العرب احتلوا البلاد الاسبانية زمناً طويلاً فكانت تلك الأغاني الشبيهة بالأغاني المصرية بعض ما تركوه من آثارهم قبل رحيلهم عنها . والعرب هم الذين اخترعوا الطبل والأرغن . أما الموسيقى المصرية الحالية فلم تكن إلا فناً من الموسيقى العربية طرأ عليه الفساد . وهي تمتاز بتقسيم الصوت إلى أقسام والأقسام إلى أجزاء صغيرة ، كما تمتاز باختلاف مقامها عن مقام الموسيقى الافرنجية ، ولا سيما من جهة عدم وجود المفاتيح فيها بالمرّة (لعله يعني خلوها من تعدد الأصوات) . ومع هذا فإن العرب يصمون تقسيمنا لمقام الصوت برسمة النقص والعيب ويحلونه هم إلى ثلاث وأرباع وأثمان . وهذه المسافات من الصغر والدة بحيث يتعذر على السمع تقديرها . ولدة تدرج هذا التقسيم يتعذر بل يستحيل على الأوربيين تقليد الموسيقى

يمل المصريون ميلاً شديداً إلى الموسيقى ولكنهم يرون أنه مما لا يلقى برجل الجد والعمل أن يخصص بعض وقته لدرسها والتدرب عليها . ولكنهم لميلهم الفريزي لها تزام جميعاً من رجال ونساء وأطفال يتلون بها في أوقات فراغهم أو أثناء ممارستهم لأعمالهم وبلغ من شدة ميلهم اليها أنهم يملون في المدارس ترتيل الآيات القرآنية بأنغام معدودة وأوزان معينة

ومعلوم أن العرب تلقوا عن الأقدمين ما قرروه من القواعد والأساليب في الموسيقى وزادوا عليه زيادة كبيرة ولم يلقوا على هذا الفن اسماً من ألفاظ لغتهم بل احتفظوا للدلالة على أصله اليوناني بلفظ الموسيقى الذي ما برحوا يسمونه به حتى الآن

وقد لوحظ أنهم أخذوا عن الهنود والفرس جملة من

المصرية ، وإن يكن أهل البلاد يدركونها ويلقونها بسهولة تامة

والأوربيون إذا سمعوا الموسيقى العربية ، لا يشعرون بشئ غير ذلك الشعور الذى يبعث في نفوسهم الحزن والشجو على أن انصافها بهذا الوصف الخاص ، مضافا اليه بساطة الانغام التى تتألف من مقامات صغيرة العدد جداً ، للدلالة على بضعة أسطر من الفناء ، يعطيها في الغالب حلاوة تستوى الاسماع . ومهما يكن من آراء الغربيين في محاسن الموسيقى العربية أو مقاييسها ، فنلجمع عليه الاعتراف بما في أصوات المؤذنين من خصائص الجمال والجلال . أثناء دعوتهم الناس من أعلى المآذن إلى أداء الصلاة .

أما المصريون فريمعوا التأثير بأصوات المطربين منهم بالأغاني والأناشيد وهم يشجعونهم على الأحسان ويستقروهم إلى الأجادة بما يوجهونه إليهم من عبارات الاستحسان والتشجيع التى يعبرون بها عن شعورهم ، إذ يصيحون بلفظ الجلالة قائلين « الله » كلما بلغ الطرب بهم قصاره ، فكأنهم يقصدون بإيراد ذلك اللفظ المعنى الآتى مقدرا : « أحسنت أحسن الله إليك » ، أو : « صوتك رخيح حفظ الله صوتك » ،

استعداد المصريين لسماع الموسيقى

يميل المصريون إلى سماع الموسيقى منذ قديم الزمان ، وما برح هذا الاستعداد الفطرى باقياً فيهم حتى الآن ، فانجم الانغام واتزانها وضبط قوافيها سليفة فيهم ، حتى أنك ترى الناس إذا أرادوا التعاون على أداء عمل ، قاموا به على أحسن ما يراى بفضل ذلك الاستعداد الفطرى الذى ينظم حركاتهم أثناء عملهم فيما بينهم نظامهم على أدائه مع الاتقان والسرعة ، ويتمكنون في الأعمال التى يستدعى أداؤها اشتراك الأيدي العاملة اشتراكا مقرونا بالأجاء المنظم ، من الحصول على هذا الأجاء بالتنى بصوت واحد .

ولبعض الصناعات عندهم أغان خاصة يقصد بالتنى بها التعاون على إنجازها بالسرعة والدقة ، فظفرا كية أغانيهم وأناشيدهم التى إذا تغنوا بها وأشدوها مهدت لهم القيام بمهمة جر المراكب بالبيان في الأوقات التى لا تكون فيها الرياح موافقة ، وللصقاين من هذه الأغاني والأناشيد ما يساعدهم على مله قريحهم بالماء وحملها وتزريقها . وهكذا بالنسبة لكل صنعة وحرقة ، وإذا تذكرنا أن بعض شعراء الأعصر القديمة مثل (إيشيل) و (ماريال) و (أوفيس) قد استرسلوا في وصف محاسن الأغاني النبيلة ، استطعنا أن نعلم ، على سبيل الترجيح ، بأن الأغاني التى ما برح نوتية نهر النيل يتغنون بها أثناء تسييرهم السفن فيه ، هى عين الأغاني التى كانت صفاتها ترجعان صدادها قبل بضعة ألوف من السنين ، ولكل طبقة من الأمة أغانيها الخاصة بها . أما أغاني طبقة العلماء فتستروح منها رائحة الجد والوقار والشدّة ، لأن أغاني الغرام وأناشيد الحب والهيام لا توافق بالطبع أمرجهم ولا تنفق مع هيبتهم وكرامة مركزهم .

آلات الموسيقى عند المصريين

لدى المصريين آلات موسيقية كثيرة خاصة بهم هى من أبسط ما عرف من الآلات وأوفقها الحالة الفطرية ، نذكر منها الطبل البلى وهو من النحاس ويشبه المرجل (الدست) غطيت فتحته بالرق ، والقاقير وتستعمل في الموكب ، والسكاسات وتستعمل فيها أيضا ، ثم الصنوج (الساجات) وهى أشبه شئ بكاسات صغيرة من النحاس توضع الرقصات عليها حركات رقصهن ، والدف ، الطار ، ويشبه طبل البشكنس ، والدربكة وهى شكل غروطى الشكل ينتهى بأنوبة مجوفة . وتمسك بأحدى اليدين بينما تدق اليد الأخرى على الرق الممدودة فوق فتحها ، وبالجملة

وفي مصر مغنيات يسمين بالعوامل ، مفردة عامة ، وهي كلمة أطلقها الآوريون على جميع الراقصات من غير تمييز ولا استثناء ، مع أنه ليس في هذا الإطلاق شيء من الصواب ، ويقدر المصريون كثيراً مهارة العوامل وحذقن في صناعتن ، واعتاد نساء الأغتيل أن يأتين بهن إلى داخل حرمهن ليسمعوهن أغانيهن المقترنة بدقات الطار والدبكة ، بينما يكون رب المنزل وأصدقائه من المدعويين مجتمعين بصحن الدار ليشنفوا أحماصهم بتلك الأنغام ، والعوامل الشهيرات بالخلق والبراعة في صناعتن تدفع هن الأجور العالية وتقدم الهدايا النفيسة .

وأغاني العوامل شديدة التشابه والتجانس لانتبت الأذن أن تحمل لهذا السبب سماعها ، ومن هذا الوجه لاملح للمقارنة بينهن ومغنياتنا اللاتي يمتزجن برعامة الصوت ونعومة ورنيته . ومن المغنيتين من لا خلاف في جمال أصواتهم وحسنها ، وهم يتوخون من مقامات الصوت ، الجبر الصكرواني وبالجملة الأصوات الحادة ، حتى تراه وقد انتفخت أوداجهم لهذا الغرض وتكلفوا ما فوق طاقهم للحفاظة على المقامات العالية من الصوت أطول ما استطاعوا من الزمن ، وهيتهم في هذه الحالة لمن أغرب ما تقع عليه الابصار ، لأنهم عقب هذا الانتفاخ يطرقون برؤوسهم ويضعون أصابعهم في آذانهم ويحيطونها بتجويف كفوفهم ويخرجون الأصوات من حلقهم بأقصى مجهودهم .

الموسيقى الأوربية في الجيصة المصرية

لما تم تنظيم الجيش المصري وكانت الحكومة المصرية تعلم أن لكل أروطة في الجيوش الأوربية موسيقى خاصة بها ، أرادت هذه الحكومة أن لا تكون من هذه الجهة دون غيرها من حكومات الغرب فاستدعت إلى مصر طائفة من الموسيقيين الفرنسيين عهدت رياستها إلى مؤلف حاذق

فشكلها يشبه شكل القمع الكبير ، وهي كثيرة الشبوع في القطر المصري ، والمصريون يستخرجون منها أصوات مقبولة في السمع ويمزجون أنغامها مزجا غريبا . ومن آلاتهم الموسيقية الهوائية الناي والصفارة والزمارة التي يميل نوتة النيل إلى الزم بها .

أما الآلات الوترية فأبسطها تلك الآلة ذات الوتر الواحد المعروفة بالربابة ، وهي التي يقع المحدثون والشعراء عليها أنغامهم أثناء روايتهم للقصص . والربابة آلة جذيرة بالذكرا فاما عبارة عن كنجية لا تجوف لما يستخرج المصريون منها أنفاما شجية يخيل لسامعها أنها أصوات بشرية ، واستخراج الأصوات منها بواسطة القوس . والآلات الأخرى التي من هذا القليل هي الكنجية وهي ذات وترين يتألف كلاهما من أكثر من خمسين شعرة من شعر الخيل منضمة إلى بعضها ، إذ أن تجوفها عبارة عن ثلاثة أرباع جوزة هند مثقوبة بتقوب صغيرة ، والقيثارة الحبشية وتشبه العود القديم ، والقانون ، والعود وهو قيثارة ذات سبعة أوتار تهتز بفضل ريشة تمسك باليد .

المغنون المصريون

المغنون الذين صناعتهم الغناء يسمون بالآلاتية ، مفردة آلائي ، وتتألف منهم في مصر طبقة محترفة فاسدة الأخلاق ، إذا جرى بهم إلى أحد منازل الخاصة تقاضوا أجراً لا يتجاوز ما يسدل ثلاثة فرنكات إلى أربعة عن الليلة الواحدة ، والمدعويون لسماعهم ينفقون عليهم عادة ، من محض كرمهم ، شيئاً من المال يضاف إلى تلك الأجرة الزهيدة ، وتقدم إليهم أثناء الغناء المشروبات الخرية كالمرق وغيره وهم يخرطون في شربها إذ يحدث أحيانا وقد لعب الخمر بعقولهم أن يفقدوا رشدهم ويسقطوا على الأرض .

شعب بارغامه على حفظ عبارات فصحة غمة بلغة لا يفهمونها لأنها غير لغتهم. وعلى هذا فالمصريون الذين ينعى عليهم سرورا إننا سمعوا أغاني الغنائين والآلاتية منهم ، وهى على ما عرفت من التجانس والتشابه الباعثين على الملل لا يشعرون حين سماعهم الآلات والأدوار الموسيقية إلا بالملل وانحراف المزاج وإذا كان من الآلات الأوربية ما يلتذون بسعاه وتحسن في نظرم رؤيته فهو الطبل الكبير ، أما الآلات الأخرى فأصواتها في حكمهم خليط لا يستحق الاهتمام والاعتبار. وكان الواجب والصواب في آن واحد ، أن يستدعى إلى مصر فريق من الفنانين في الموسيقى القادرين على إدراك مغازى الموسيقى العربية وعبقريتها ليركبو منها موسيقى خاصة يكون للآلات الموسيقية الوطنية نصيب من مجموعة آلاتها . وهذه الوسيلة كان يمكن التأثير في نفوس الجنود المصريين تأثيراً موسيقياً لا ريب فيه .

وبهى أنه ما كان لموسيقانا أن تجمد بين أناس لا يهتمون بها ، ولا يخفق لهم قلب عند سماعها ، أن تؤدي أداء حسناً بمقرتهم ، فلم يكن من الغريب إذن أن تقرر الحكومة ما قررت من إلغاء معهد الخانقاه الموسيقى ، الذى كان ، بالرغم من الموانع والصعوبات السالفة ، ينشئ عدداً لا بأس به من الموسيقيين الأكفأ القادرين ، وقد استعاضوا عنه بأن جعلوا في كل أوطنة من الجيش معلماً أورياً للموسيقى ، ولكن ما كان بميسور لمعلم واحد أن يميز ذهنه نظرية الآلات المراد استبدالها جميعاً ولا طريقة استخراج الأصوات منها ، لذا كان متعذراً على الموسيقى العسكرية المصرية أن تتجارى الموسيقى الأوربية ، ولو ترك المصريون وشأنهم في تطبيق الموسيقى الأوربية ، على حاجاتهم لتطرق إليها الفساد والاختلال بلا ريب .

من مشاهير المؤلفين الأسبانيين في الفنون الموسيقية ، فأشأ هذا الأستاذ بيلدة الخانقاه ، حيث كان ميدان تعليم الجيش وأركان الحرب ، معبداً للموسيقى ، جمع بين جدرانه ما تلى تليذ ، فتعلم هؤلاء الطلبة الموسيقى الأوربية الصوتية ، وتدرّبوا على الضرب بالآلات ، وكما أنهم استعاروا من آلات الموسيقى ، كذلك أخذوا عنا أدوارنا الحربية وأغانيها العسكرية .

وفي هذا المقام لا يسعنى إلا الاعتراف بأثنى بالرغم من سرورى واغتيابى لسباع أنفاننا الوطنية وأناشيدنا العسكرية ترددها الأجواء على مقتضى إيقاع تلك الأنغام والأناشيد ، إلى غابات الفوز والفضار في المكان الذى سار أبطاننا فيه قبل ثلاثين عاما ، لم أشعر قط بمثل ذلك الاغتياب والسرور لخساسة استعارة المصريين لها منا ، ونظلم إياها عنا من غير تحوير ولا تبديل ، فإن موسيقانا لا تؤثر بالمرّة في المصريين ، حتى أن أنشودة للارسليلز الوطنية التي يعرفونها من قبل ويميزونها على غيرها من الأناشيد الفرنسية ويسمونها بأنشودة بونابرت لا تهمز وترأ واحدا من أوتار أقدتهم ، ولا تشرح لها صدورهم ، ولا تميل إلى التقاطها أسماعهم ، دع أن مطالبة المصريين باستعمال آلاتنا الموسيقية والتنى بأناشيدنا الخاصة لم يتوافر معه الغرض المطلوب من الموسيقى العسكرية فإن حكومات أوربا لما أنشأت كل منها موسيقاها العسكرية كانت لا ترى إلا إلى غرض واحد وهو التأثير في الماسكر بقوة تبت فيهم النشاط والحاس والهمة .

ولا مشاحة في أن الموسيقى لفة ، ولفة فصحة تؤثر في جماع الناس وطوائهم تأثيراً عظيماً ، ولكن إرغام المصريين على سماع أدوارنا الموسيقية وأدائها بالآلات غير التي ألّفوها قد أوقع الذين أرادوا هذا الإصلاح المكوس وقاموا به ، في عين الخطأ الذى وقع فيه من يريد تحريك

بحوث عليّة

صوت الحنصيان

كمقوبة تحل بأسرى الحروب والمغلوبين على أمرهم . وكذلك وجد في الممالك الآسيوية أمم حتمت عليها دياناتها نزع تلك الغند . بل لقد كانت كهنة الالهة « ديانا » الالهة الجال عند اليونان ، يستخدمون الحنصيان في خدمتها . ورغم ما وجه من الاستهجان لهذه العادة القبيحة في كل المصور فانه لم يستطع التنب عليها ، وقد ذاعت في دولة الرومان حتى اضطرت قيصرتها ، أمثال قيصر وقسطنطين الأكبر إلى إصدار تشريع بتحريمها وسن عقوبة لمن يأتيها .

وقد تسربت هذه العادة في الامم حتى بلغت العصور الحديثة فظهرت حتى في أكثر الممالك رقياً ومدنية .

وإننا لنرى في إيطاليا في القرن الثامن عشر أكثر من ٤٠٠٠ طفل تزعم لهم تلك الغند ، غير أن السبب الذي حدا بإيطاليا إلى ذلك مخالف لما أسلفنا ذكره عند الممالك القديمة أو الأمم غير المتحضرة ، ذلك بأن إيطاليا قصدت إلى الانتفاع بأصوات هؤلاء الحنصيان واستخدمهم في التراتيل الكنسية والغناء في الأوبرا نظراً لما كانت تمتاز به أصواتهم من المميزات التي سنوضحها فيما يلي :

متى أزيلت غدد أعضاء التناسل في سن الطفولة لا ينمو الجسم نموه الطبيعي ، بل تنمو الأطراف ويبقى الجسم جسم طفل . وإن أصدق وصف له في هذه الحال أنه يصير « طفلاً عجوزاً » فلا تنبت له الحية ، ولا تظهر فيه أي مميزات الرجل . وكذلك الحال في صوته فإنه

وإذ عالجنا ، فيما سلف ، الكلام عن الصوت الإنساني في شتى مراحل الحياة ، ومبلغ نمائه أو ضعفه في مختلف الأدوار التي يمر بها الإنسان فوصفنا صوت الرضيع ، صوت الطفل ، صوت البلوغ ، صوت الشباب ، فالصوت في دور الشيخوخة ، فأنا ، استكمالاً للبحث ، نعالج الكلام عن الصوت الإنساني في دور وإن لم يشترك فيه الناس جميعاً ، فإن فئة كبيرة منهم ساهمت فيه وكان لها في التاريخ الموسيقى شأن أي شأن ، تلك هي « فئة الحنصيان » .

لقد ظهر لنا أثر الجهاز التناسلي في الصوت ، وتجلى هذا الأثر في حالتين : أولاً نماء الصوت وقوته في دور البلوغ ، وثانياً ضعفه في دور الشيخوخة ، وارتباط أثر هاتين الحالتين بقوة الجهاز التناسلي وضعفه .

واليوم نقوم على ذلك حجة ثالثة يظهرها بحثنا عن « صوت الحنصيان » .

كان من عادات بعض الأمم ، التي كان حظها من المدنية قليلاً أو يكاد يكون معدوماً ، قطع غدد أعضاء التناسل وإزالتها من البدن حتى يحرم صاحبها استعمال وظائفها الطبيعية ويمكن استخدامه حيثشذ في خدمة السيدات بطمأنينة . كذلك وجدت تلك العادة في الممالك القديمة

يشي صوت طفل ، والحقيقة أنه يتنير قليلا فيصير صوتا غريبا لا هو بصوت الطفل ، ولا بصوت الرجل ، ولا بصوت المرأة وإن كان إلى هذا الأخير أقرب . وأكثر من اشتهر بالغناء من تلك الطائفة كانوا من صوت « السورانو » وهو الصوت الحاد من أصوات النساء . وسبب عدم نمو صوت الأطفال الذين تنزع غدهم التناسلية هو عجز نمو حناجرهم نمواً يبلغ نمو حناجر الرجال ، بل تبقى غضاريفها رقيقة لينة كما كانت عليه في حالة الطفولة .

إلا أن صوت الحنصان يكون ذا استعداد خاص للتهذيب والتربية الفنية . وهو صوت حلو ممتاز ، يجمع بين رقة صوت الطفولة ، وقوة الصوت وشدهته بسبب نماد صدر الرجل ورثته . ومن أجل ذلك استخدمتهم الكنيسة في أوروبا ، سيما في إيطاليا ، وفضلت أصواتهم على أصوات النساء والأطفال الذين هم في طبقتهم فضلا عن أن الرجال أحفظ من الأطفال لقدسية الكنيسة وما يرتل فيها .

وبلغت شهرة أصوات الحنصان أوجها في القرن السابع عشر والثامن عشر . بل إننا نندش من شديد إعجاب ككتاب ذلك العصر في وصفهم هذه الأصوات وحلاوتها بما ينهض حجة لأيطاليا ويقوم عنفوا لها من استعمال هذه العادة . ومن أولئك الكتاب من يحدنا بأن الجمالير كانوا يستقبلون أولئك المغنين بهتافات عالية فيها التورية والرضاء عن تلك العادة فهتفون « *Obenedetto* » ومعناه « يبارك الله في السكين » . وإنهم ليالغون في « حلاوة » صوت هؤلاء الناس ويقولون إنه محال أن يتخيل الإنسان سحر هذا الصوت إذا لم يسمعه الحظ بساعه فضلا . وكان الحنصان من المغنين يتقاضون أجورا باهظة ، وقد نهض هذا دليلا آخر على الارتياح لقبول هذه العادة . وأكبر من اشتهر بإيطاليا بالغناء من

أعلام تلك الفتة في القرنين السابع عشر والثامن عشر « لوريتو فيكتور *Loreto Vittori* » و « فارينيلي *Farinelli* » و « كفاريلي *Caffarelli* » و « مارشيزي *Marchesi* » و « فيلوتي *Veilotti* » الذي عاش حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر « مات عام ١٨٦١ » . ولا يزال بين المغنين في إيطاليا حنصان إلى اليوم .

على أن استخدام الحنصان في الغناء لم يكن مقصوراً على العصور الحديثة ، وما كان منشؤه أوروبا ، إنما وجد في الشرق قديماً ، سيما عند الفرس والبيزنطيين .

بل لقد كان احترام الغناء في العصر الجاهلي مقصوراً على طبقة القيان من المطربات ، وظل كذلك حتى أول عهد الدولة الأموية حيث أخذ الثلبان والمختشون يتماطون الغناء ويمتروونه وأحسب أن العرب قد حاكوا الفرس والبيزنطيين في هذا . حتى لقد كان المغنون في ذلك العصر يتشبهون بالنساء في كثير من عاداتهن وأطوارهن .

وأول من اشتهر من هؤلاء المختشين « طويس » ويعزى إليه أنه أول من غنى بالعريّة غناء يدخل في الإيقاع وكان لا يضرب بالعود وإنما كان ينقر بالدف . ويسمى بالمرجع لتريمه في الشكل . كذلك اشتهر من معاصريه من المختشين « الدلال » و « هيت أو هتب » .

ذلك فيما يخص بالحنصان من الرجال ، أما النساء فقد أظهرت التجارب أن إزالة التندد التناسلية فيهن لا يكون لها ما رأيناه في الرجال من الأثر . وتلبيح ذلك أنه لا يقع في الأحوال الطبيعية تغيير كبير في صوت الأنثى عند بلوغها ، وإنه نليس هناك أي أثر يحدّه نزع غدد أعضائها التناسلية ، فانه لا يكاد يوجد بين صوت الطفلة والمرأة فارق كالذي يوجد بين صوت الطفل والرجل .

بحوث فنية

حول لحن شطّ عربان

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

عربان (وينطق في مصر (شطّ عربان) إلا أنه يكتب (شت عربان) كما هو مدون في جميع الكتب والمؤلفات الموسيقية التركية . وكلمة (شت) معناها تصوير .

ورداً على ذلك أقول :

هذا اللحن عربي الأصل ويتكوّن اسمه من لفظتين : (شدّ) مصدر شد يشد من باب ضرب بمعنى قوى . و (عربان) بالضم وهو العربون أو مقدمة البيع والشراء وتونه أصلية ، وفي الحديث نهى عن بيع العربان وتفسيره لا تبع ما ليس عندك لما فيه من الغرر . و (شدّ) عربان (معناها تعزيز العربون أو تقوية المقدمة . وكلمة (شدّ) بالدال واردة في التمايز الموسيقية العربية القديمة ويصطلح بها على التقوية بالتأهاز الأعلى . ومن ذلك تسميتهم نعمة جواب البوسليك (بحسنى شدّ) بمعنى غماز الحسنى الأعلى . ومن ذلك تعرف سبب تسمية

يسرى أن يناقشني حضرات قراء هذه المجلة ما أكتبه من أبحاث في المقامات فقد اعترى الألحان العربية كثير من التغير والتبدل أوشك أن يودى بعملها فوصلت إلى أيدينا مشوهة بمسوخة . ولما كان رائدنا الاختصاص للفن ذاته فواجبنا التماون للوصول إلى الحقائق فتبعنا ونسير عليها ونعنى بذلك على غائلة الفوضى التي تكاد تكتسح لموسيقى العربية ... والحقيقة بنت البحث

وجهه إلى حضرة الفاضل الثيور عبد الحميد رفعت شحّة أفندي من رأس التين بالاسكندرية بعض ملاحظات على ما كتبه بالمدد التاسع من هذه المجلة عن لحن شدّ عربان سأذكرها بنصها وأجيب عليها فيما يلي :

(١) قال - بعد الديباجة :

« اسم هذا اللحن وإن كان ينطقه الأتراك (شدّ

اللعن (بشد عربان) لأن ذا الأربع الأعلى منه (شد)
أى غماز لذى الأربع الأسفل وهو مقدمة اللحن.
أو صدره

قد ورد ذكر هذا اللحن في الرسالة الشجاية مكتوباً
بالدال والرسالة مطبوعة عام ١٢٤٦ هجرية وليس هناك من
المطبوعات التركية ما هو أقدم من ذلك ومدون فيه اسم
اللعن بالثاء حتى نشك في عروبه ونسبه إلى الأتراك

اللعن عربي، وعربي صميم، وقد أخذ الأتراك عن
العرب ولم يتداول بينهم إلا بعد تعديله ومسخه جسماً
واسماً. ولهذا أدخل بعضهم على اسمه كلمة (شد) بمعنى
تصور، والتصوير لم يكن معروفًا عند العرب بل هو
من ابتكار المستحدثين

على أن الذين أدخلوا كلمة (شد) ضمن اسم اللحن
كانوا مخطين، لأن كلمة (عربان) عند الأتراك يقابلها
(عرباء) عند العرب « فشدت عربان » معناها « تصوير
لحن العرباء ». وهى تسمية لا تنطبق على اللحن ويجب أن
نرمي بها عرض الحائط

والحقيقة أن الأتراك أنفسهم في لبس من اسم هذا
اللعن، ولم يجمعوا في جميع الكتب والمؤلفات الموسيقية
التركية، كما يقول حضرته على كتابته بالثاء، فهناك من
مطبوعاتهم من يكتبها بالدال ومنها من يكتبها بالثاء أو
الطاء ومنها - ما هو أدهى وأمر - من يكتبها « شطر
عربان » ١١٠٠

اللعن من الحجاز النوى أو من النوى مباشرة ثم يعمل
بطريقة مقام النواثر في الطبقة العليا ومن بردة النوى
يصير التسليم بطريقة مقام كردى مع استعمال بردة العراق
بدلاً من بردة الحزم عشيران (قرار الحزم) ويكون
الركوز أخيراً على اليكاه .

« ولو راجعتم حضرتكم بشرف شدت عربان جميل بك
وسماعتى شدت عربان جميل بك وغيرها من المعزوقات
التركية لوجدتم هذه الشروط التى ذكرتها لحضرتكم متوفرة
ومراعاة بنائية

« وإن اتصالى الوثيق ببعض أقطاب الموسيقى الأتراك
سهل لى مهمة التحقق من صحة ما أوردته لحضرتكم، فقط
أن الأتراك لم يهتموا بتمييز العراق من الكوشت فى
التدوين كما يفعلون فى لحن الراس وغيره... وهم يبررون
هذا الخطأ الشائع عندهم فى التدوين بأن المفروض فى
المازف أن يكون مبدأاً بالمقامات الموسيقية... ولو أن هذه
الفكرة غير صحيحة... وليست كافية
« ويلاحظ أنهم يدونون الشدت عربان هكذا :



« ومن هذا نستنتج أن فى لحن الشدت عربان
يستعمل العراق بدلاً من الكوشت، وعلى ذلك فإن
اللعن لا يزال يحتفظ ببعض الأرباع الشرقية عند
الأتراك أنفسهم .

ورداً على ذلك أقول :

أولاً - الأجراء لا دخل له فى تكوين اللحن
ثانياً - آفة العلم رواه . ونحن نحارب فى الموسيقى

(٢) استعرض - ما ذكرناه عن اللحن ثم قال :

« ولكن الحقيقة أن هذا اللحن لم يفقد الأرباع
الشرقية عند الأتراك أنفسهم فهم يستعملونه هكذا « يداً

٥ - التدوين الذي تعجب منه حضرة جميع لا عيب فيه إلا اختلاف الطبقة ، ولا مبرر لتخطئه .

(٣) ثم قال - وفقه الله ،

« ويسرى أن ألقت نظر حضرتكم إلى أن اللحن لا يبادل الحجازكار مصوراً على اليكاه مطلقاً ... لأن للحجازكار طريقة أخرى مخالفة خلافاً بئناً ، إذ لا يقب على حضرتكم أنه يجري باظهار لحن التكرير مصوراً على الجهاركاه ويكون التسليم يباقي درجات اللحن الأصلية وهو الجهاركاه ،

وردأ على ذلك قول :

أما وقد أثبتنا أن لا عراق في اللحن فقد أصبح مطابقاً في تكوينه للحن الحجازكار المصور على اليكاه تماماً ، ولا تختلف أبعاد درجاته عنه في شيء مطلقاً . ومن الخلط البين أن نعتقد أن اختلاف الأجزاء له دخل في مركز النتهات التكوينية

فلحن شد عريان مطابق للحن الحجازكار المصور على اليكاه ، ويختلفان في الطريقة أو الهوا أو الطابع أو الاجراء أو ... أو ... كما تشاء .

(٤) وقد نبى حضرة على زعم وجود العراق قصوراً فقال :

« والثت عريان بما ظهر من وجود الأرباع الشرقية لا يبادل أي لحن من الألحان الغربية ،

وقد انتهى المراك على العراق فأصبح اللحن أفريجياً

كل دراسة بالسباع . وما يقول حضرة من الاجراء لم يلتزمه كل المؤلفين الاثراك ، فهناك كثير من المعزوفات والبشارف و . اللوغات ، لم يلتزم فيها هذا . فهل لحضرة أن يرشدنا إلى مصدر هذا الاجراء حتى نأخذ منه على قدر مكاته الفنية

ثالثاً - إن صح ما يزعم حضرة أن جمل بك اختط لنفسه هذا الاجراء أو التزمه - كازوم ما لا يلزم - في بشره وسمايه ، فغيرهما من المعزوفات التركية لم تلتزم ذلك ، رابعاً - اتهام الاثراك بعدم الاهتمام بتميز العراق من الكوش في التدوين ترك الدفاع عنه لحضرات أقطاب الموسيقى المتصلين بحضرة . وما هو إلا محاولة للتجاسي خامساً - لنبحث في هل العراق ضمن نتهات شد عريان أم لا

١ - « شد عريان . وهذا في الحقيقة لحن الحجاز مكرراً من ديوانين » ألفاظ الرسالة النهائية - وكلية ديوان هنا يقصد بها ذو الأربع

ولو استبدلنا الكوش بالعراق لفسد الحجاز الأول ب - الحجازان المكون من اللحن يجب أن تكون نغائهما متوازية ، بينهما بعد غاز ، وهذا هو سبب تسمية اللحن بشد عريان كما ذكرنا آنفاً ، ولو استبدلنا الكوش بالعراق لوجب استبدال الحجاز بنيم حجاز . وهذا غير موجود .

ج - شخصية اللحن تقوم على إظهار النواثر ، والعراق غير داخل في تكوينه

د - اللحن المقدم للوثوم من البارون دي ارتنجير واللحن المقدم من المهدي الأول صفحة ١٨٤ من كتاب المؤلف والثاني صفحة ١٩٨ منه ، لا أثر للعراق فيهما ولا ملاحظة للجنة المقامات التي كان يرأسها المرحوم رؤوف يكتنا بك عليها « صفحة ١٤٠ و ١٤١ من كتاب المؤلف »

(هـ) ثم قال : معترضاً على طريقة تدوين اللحن :

« لاحظت عند تدوين حضرتكم للحن أن كتبتموه هكذا :



مع أني أعلم انه ما دامت السى ليست يمول في أساس القطعة فلا يصح كتابتها في المفتاح ثم وضع علامة يكار أمامها كلها صادفتنا في القطعة ،

ونجيب على ذلك بما يأتي :

معلوم أن هناك ثلاثة أنواع من الدواوين الصغرية «المنيرة» وهي (١) طبيعية «ناتوريل» (٢) انسجامية «هارمونيك» (٣) غنائية «ميلوديك»

ومن النوع الأول تؤخذ دلائل المقامات «الأرماتورية» وما يلزمه النوع الثاني من وجود حساس دائم في الصعود والهبوط يُتَّيَّر في جميع سير القطعة بعلامات عارضة . ويجرى مثل ذلك في التزام تنبير ذي الأربع الأعلى في الصعود فقط من رفع للحساس وفوق الأوسط في النوع الثالث «الميلوديك» باستعمال العلامات العارضة أيضاً مع عدم حذف علامات الرفع أو الحفض «البيمول أو الديزين» التكوينية من دليل المقام «الأرماتورية»

(٩) وقد أراد حضرة أنه يصلح هذا التدوين الذي زعم خطأ فقال :

« ولذا فاني أرى أن تدوين اللحن يكون هكذا :



سننض الطرف عن الـ «سى» المحفظة ربماً وحتماً بدون تخفيض مطلقاً . وأما وضع الـ «فا» دييز في المفتاح مع انتهاء اللحن على الـ «صول» فيدل على أن اللحن من نوع «المالجر» أي من فصيلة الماهور ، وهذا خطأ ، لأنه من فصيلة الحجاز أو الياتي ذي الحساس أي من نوع «المنيرة»

بقيت نقطة بحث هل هو لحن (صول منور) أو (دو منور) ويتيسر على الثابت أو النهاز . وهذه توضيحها شخصية اللحن وهي اظهار التواتر وتقضى باعتباره (دو منور) ودليل مقامه (الأرماتورية) يحوى ثلاثة يمولات

(٧) واختتم حضرته بتذكيرنا ببقية ألحان اليكاه فقال : «أما وقد ذكرتكم حضرتكم ملخص ألحان اليكاه فاني أذكركم بهذه الألحان : كلزار . طرز جديد . رامش جان . لاله رخ . دلريا . غنجة رعنا . غبر افشان . مجلس افروز . سلطانى نوى . عربان . شوق دل ... الخ راجياً أن تناولوها بالدرس بما عرف عنكم من الدقة وبعد النظر حتى تكونوا قد لحصتم بذلك الألحان التي تقرر على اليكاه كلها .

العفو ياسيدي . ليس في وسع أي انسان أن يستقصى جميع الألحان ، ومؤتمر الموسيقى بما حوى من مثلى الممالك والأمم المختلفة لم يذكر أو يستعرض من ألحان اليكاه سوى أربعة فا بالك بفرد ضعيف مثلي

ولا يفوتكم أنني أكتب في مجلة ولست أدون قاموساً محيطاً أو موسوعة للألحان حتى أتمقب أكبر عدد ممكن منها بل يكني التنويه في هذا المجال بذكر الأشهر فالأشهر . والسلام .

المُلُوكُ المُوسِيقِيُّونَ

فريدريك الأكبر

حياته الفنية في ولاية عهد

للموسيقى أشرف ما نطالبا جله الصور القديمة والمدينة
«فريدريك الأكبر»

مات فريدريك الأول ، جد فريدريك الأكبر ، في
اليوم الثاني من شهر مايو سنة ١٧١٣ فورث ملكه ولده
غليوم الأول . كان ملكا حديد العزم ، صلب الحزم ، في
قسوة وعظامة ، لا يرحم التراخي في حقوق البلاد . ساس قصر
هوهنزرن وأدار شؤنه بيد باطشة ، عت جو الموسيقى من
أرجائه ونواحيه ، فطرد أعضاء الفرقة التي كانت لآيه ، وكانوا
أربعة وعشرين عازفا بألات النفخ ، وغدا البلاط البروسي
خلوا من الموسيقى والأغاني حتى قال الناس بعد أن شهدوا
تحول القصر إلى ذلك السكون « إنه قد مات » ، فهل كان الملك
غليوم الأول « والد فريدريك الأكبر » ينفذ الموسيقى ولا
يميل إليها ؟ كلا ، لقد كان يحبها ، مشغوقا بسماع ألحان وأوبرات
الموسيقار المعروف « هندل *Handel* » ، ولكنه كان متقلا
بتكاليف المملكة فأصارته حاد الطبع ، عصبي المزاج ، وكم صارع
خلفاه أن العرش حمل ثقل ينوء به الملوك المخطون .
وجه ذلك الملك الجبارمه الجيش ليجعل ألمانيا بلدا عسكريا

وهيا ، وكان يرى من الشرف وتجاوز الاعتدال أن تخصص
بعض المال للأفانق على دار للأوبرا خاصة بقصره . كما كان يفعل
والده ، وليس من القصد أن يستبقى فرقة موسيقية ولو قليلة
العدد . وقد حله هذا الاقتصاد على أن يقابل ضيوفه من ملوك
الدول الأخرى ، دون أن يسمعه نعمة ما في قصره على غير
ما كان مألولا ؛ وهنا يحق أن يسأل : إذن من أين ورث
فريدريك الأكبر ، وإخوته العشرة تلك المواهب
الموسيقية النادرة التي ظهرت فيهم جميعا ؟

لقد ورثوها عن والديهم ، وعن جدهم وجدتهم
« صوفيا شارلوت » التي كانت تحب في قصرها كثيرا من
الحفلات الموسيقية ، والتي شيدت بالقصر في عهد زوجها
« فريدريك الأول » دارا للأوبرا ، أحالها غليوم الأول
في عهده إلى مخزن للبهائم الحرية .

والعجيب أن غليوم الأول رغم عدم اهتمامه بأمر الموسيقى
في قصره لم يحرم أولاده تعلمها ، ولم تزججه كثرة مراتهم ومدوامتهم
عليها إلا ولي عهده « فريدريك » فقد ضنط الوالد على ميله
الموسيقى ، وحاربه بكل ما أوتى من وسائل العنف والشدّة ،
ذلك بأنه رأى ولده مشغوقا بالزف بالصفارة ، والتبصر في
الأدب الفرنسي ، والتأمل في شعره ، غشى أن تضيق عليه هذه
الفنون كثيرا مما يجب أن يتقنه من الفنون الحربية ، مع أن
والده نفسه هو الذي أمر ، بآدى الرأي ، بتلقينه فن الموسيقى

وحكم عليه يوما بالإعدام لولا شفاعته وفود المقاطعات الألمانية لديه برجاه الغفر عنه لحجم إياه .

كان غليوم الأول يعتقد أن والده لن يصلح للحكم من بعده فقال ، في حيرة وتوجع ، « إن فريدريك عازف وشاعر ، لا يهتم مطلقاً بالمسكرة ، وسيتلف ببدى كل أعماله . » ولقد تهكم عليه أبوه أبلغ تهكم في رسالة بعث بها إليه يقول « ما ذا لو استحضرت لك من باريس أستاذًا للصفارة معه اثنا عشرة آلة وطاققة كبيرة من الكتب الموسيقية ، وفرقة كاملة من الممثلين الهزليين وعشرات من الراقصات الفرنسيات والراقصين ؛ وأمرت ببناء مسرح خاص لك 11 لا شك أنك تفضل ذلك كله على مصاحبة فرقة المشاة الأقوياء التي تعتقد أن قوادعهم أسافل القوم . »

ولقد أكره والده في تلك الرسالة من استعمال الألفاظ الفرنسية زيادة في النكاية والتعجيز . هنا لك أحسن الوالد وولي عهدته العدا أحدهما للآخر ، وكان سبب ذلك تباین أميالم الطبيعية ، فقد كان الوالد عسكرياً بحسبه وروحه بينما كان ولده فناناً يسمى رداه العسكري « ردا الموت » . وكانت الوالد يحب الصيد والقنص ، والولد يفر منهما . ويرى الوالد في انكباب ولده على مطالعة الأدب الفرنسى ، وشغفه بالموسيقى مضيق للوقت ، ويرى الابن في ذلك غذاء النفس ومتمتع الروح . وكان هذا الاختلاف في الأيالم سبباً في شقاء فريدريك المسكين الذى يتطلب منه والده الطاعة التامة ، واحترام جميع الأوامر التي كان يصدرها في قسوة وغلظة .

ومن العدل أن نذكر العوامل التي أثرت على غليوم الأول ، حتى جعلته يفكر في الفنون هذا التفكير . ذلك أن والده فريدريك الأول كان مشغوقاً جداً بمجفلات الرقص ذات القناع « الماسك » كما استحضرت الملكة

فدأ فريدريك يتعلم البيانو وهو في السابعة من عمره ، وكان والده يُهدى إليه في الأعياد بعض القطع الموسيقية وقد ظل فريدريك طوال حياته يوقع بألة البيانو من الآلة بعد الآلة غير أنها لم تكن آله المحبوبة .

ولقد تصادف أن زار فريدريك سنة 1778 مدينة درسدن فشاهد فيها ، لأول مرة ، مسرحاً كبيراً كانت الفرقة الموسيقية التي تعمل فيه أشهر فرقة في كل أوروبا فأثرت فيه الموسيقى في تلك الليلة تأثيراً عميقاً لازمه طوال حياته . وقد تعرف هناك إلى الأستاذ « كوانز » Quanz « أمير موقع بالصفارة والغلو ، في ذلك الوقت ، فاعتزم فريدريك أن يكون تلميذه ، وأن يتعلم العزف بتلك الآلة .

وإن المرء ليدهش ، لماذا اختار فريدريك الصفارة ، وقضلها على بقية الآلات الموسيقية ، مع أن صناعتها ، في ذلك الوقت ، لم تكن رائجة ولا متقدمة ، بل كانت من الطراز القديم الذى يحتاج إلى قوة كبيرة في النفخ بما قد يؤثر على الرئتين ، وما لا يقدر عليه جسم فريدريك الرقيق . ولم تكن الصفارة الحديثة « Boehm » قد اخترعت إذ ذاك فتوفر عليه كل تلك الأضرار ، فضلاً عن آلة البيانو كانت هي الآلة التي يُقبل على تعلمها الطبقات العليا ، وقد بدأ فريدريك فعلاً بالعزف بها في صفه .

لم يفكر فريدريك في ذلك كله ، فقد كان قوى البنية ، ماضى العزيمة ، سمع أستاذه « كوانز » يعزف بصفارة فسحرتة نهايتها . وصمم على تعلم تلك الآلة ، فعلمها على من أعجب بعزفه . غير أن فريدريك ، قد تنال في ميله للفنون ، وتعلق بصفارة تعلقاً شمر معه والده بالخطورة على مستقبله . وطالما انتزع من يده تلك الصفارة ورمى بها ، وتناولها بدله سيقاً ، فلم يقل ذلك من مغالاة فريدريك في العزف بها ، ولم يقترن منته حتى اضطر والده أن يحرم عليه الاشتغال بالموسيقى والشعر تحريماً قاطعاً . ثم تجاوز الرحمة والخنان في هذه السبيل علي ولده

ولو أتيح لعلوم الأول التنبؤ بالنيب لعلم أن ولده
فريدريك ذلك الشاعر العازف الأديب هو الذى سيوطد
عرش بلاده ، والذى سيقبى التاريخ بقلب « الأكبر » ،
وسيكون أعظم ملوك ألمانيا وقيصرها .
أجل قد سجل التاريخ لفريدريك الأكبر من البطولة
والعظمة وخدمة الوطن ورفضه والبولغ به غايات المجد
والجلال ، مالم يسجله الملك قبله ولا بعده .
فهل حالت الموسيقى بينه وبين البطولة الخالدة ؟ إن
التاريخ أعدل الشهود وأصدق المعاصرين ، تصاح سطوره
كلها « كلا كلا فان فريدريك الأكبر صنع لوطنه ،
عسكرياً ، وأديباً ، ومفتناً ، مازال آثاره . أبقى على الزمن
الباقى من الزمن » .

صوفيا شارلوت فرقة للأوبرا خاصة بالقصر كما قدمنا .
وكان غليوم . وهو حديث السن يكره كل تلك الملاهي
التي تجرى فى القصر . وكانت أفكاره جدية تنهج كلها
ناحية العمل ، حتى أنه فى عام ١٧٠٠ وقد أرغود على
الإشتراك فى تلك الحفلات المقنعة ، وكان عليه أن يلبس
وجهاً مستعاراً ، وبدلة خاصة بالثقل ، فر من المدينة
هارباً ، فلما مات فريدريك الأول تنفس غليوم الصعداء
ظناً أنه قد تخلص من تلك المأزلات وأنه سيقضى على كل
ما كان يجرى منها بالقصر فى عهد أبيه لذلك أفزعه أن
يرى ولى عهد فريدريك مثلاً من أمثال أبيه ، فزعم على
مخاربه بكل قسوة ممكنة حتى يقضى على ذلك الداء فى
ولده الذى كان يعتقد أنه سيكون سيئاً فى زوال ملكه

معجزة القرن العشرين

أثبات فى غاية المباهدة
وبالتصسيط

بمحلات

عزيز بولس

مصر

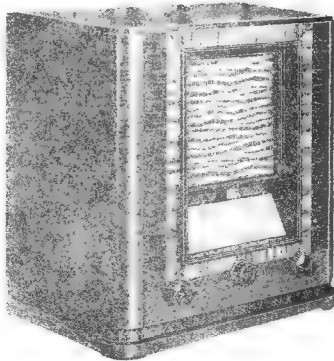
٧٣ شارع ابراهيم باشا

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

١٨ شارع فواد الأول

تلفون ٢٢٣٠٥



قبل شراه

أي جهاز راديو

تتصحك

أنت تسمع وتشاهد

الجهاز ذو الشهرة العالمية

من ماركة

تلفونكن

٣ موجات

الشامل

مئات الصنع . دقة النغم .

أداة الشكل . شدة الحساسية

فضلا عن قوة لمبات الشهرة

التي لا مثيل لها

الموسيقى في الحروف العربية

لمحاضرة الكاتب الأدب صاحب التوقيع

وعبرت عن المعاني الكلية تعبيراً تاماً موسيقياً .
لَمْ صارت ثَلَاثِيَّةٌ ، ثُمَّ رَباعِيَّةٌ . وتعرضت إلى عوامل
من الأبدال والقلب تكاثرت بها حتى صارت اللغة غنية كل
الغنى بمفرداتها الكثيرة .

ويذكرون في كتب فقه اللغة أن الحرف الثالث من
كل كلمة كانت ثنائية إنما يعبر عن معنى جزئى للمعنى الكلى
العام الذى تفيده تلك الكلمة الثنائية ، ويستشهدون على
ذلك بمادة (قَ طَ) التى تفيد القطع قائمة عامة . ويذكرون
كيف تطورت تلك الكلمة إلى قَتَبَ وَقَطَرَ وَقَعَشَ وَقَطَعَ
وَقَتَفَ وَقَطَلَّ وَقَطَمَ وَقَتَنَ . وكلها تفيد القطع معنى
كليا ، إلا أنه يختلف فى كل منها عن الأخرى ، ويطول بنا
الكلام إذا بيناه فى كل كلمة ، ونحيل الفارسى إلى كتب
اللغة ومعاجمها ليثبت هذا الفرق وذلك الاختلاف فى المعنى

ويستشهدون على الأبدال وأثره فى مادة (ق ط ل) نفسها
إلى ورود قَبْ ، وَقَدَ ، وَقَرَّ ، وَقَصَّ ، وكلها تفيد القطع معنى
كليا ولو أنه يختلف فى كل منها عنه فى الأخرى .

وقد لوحظ أن الأبدال إنما يكون فى الحروف المتقاربة
الخرج والنغم ولذا استتبعت علماء اللغة قانونهم المشهور .
« الألفاظ المتعاقبة الحروف متعاقبة المعانى » .

هذا فيما يختص بالكلمة من حيث هى وحدة الكلام ، أما
فما يختص بها من حيث ترتيب حروفها فذلك موضع الغرابة
والإعجاب فى اللغة العربية .

فلا يحسن إنسان أن الحروف العربية قد ركب منها الكلمات
اعتباطاً ، كلاً فأن الحروف قد رتبت ترتيباً خاصاً حيث تدل :

تشبه اللغة العربية وما فيها من إجلال الفنى ، بسلامة
فطرة الذين ارتحلوها ، حيث لا مواءمة بين اللفظ العربى
وبين معناه ملائمة موسيقية تامة ، مما يدل على أن الموسيقى
فى ذاتها شئ فطرى ، يسيطر على الإنسان حتى فى حياته
البديوية الساذجة ، ويؤثر فى مرافقه جميعاً بأبلغ تأثير .
ونسحاول ، فى هذا البحث المتواضع ، أن نثبت أن
اللغة العربية ألفاظها ومعانيها ، قد اتخذت من الموسيقى
مكناً وسنداً ، وأنها قد اعتمدت عليها فى الدلالة والوضوح
عما ينطق بفضل الموسيقى ، ويدل على عظم خطرها .
ومن المعروف أن وحدة الكلام هى الكلمة ، وأن
الإنسان قد نطق بالكلمات قبل أن يعرف أسماء الحروف
ولذا عدلنا عن الطريقة القديمة فى تلقين التلاميذ حروف
المجاء ، إلى الطريقة الحديثة فى تلقينهم كلمات تتدرج بمد
ذلك إلى تحليلها إلى حروف .

أى أن الإنسان الأول لم ينطق بالجيم والسين واللام
مفردة بل نطق أولاً بالكلمات ثم بالجل . وما عرف الحروف
إلا بعد استقرار المدينة ، وبلوغ درجة من الكمال نسية .
وما لا مشاحة فيه أن الحروف العربية قد قسمت إلى
طوائف ترجم كل طائفة منها عن معنى كلى خاص يفرع
إلى معانٍ أخرى لا تنتهى . فهناك حروف الأطباق ، وحروف
الصغير ، وحروف الرقة ، وحروف الحلق . وإليك إذا
نظمت بكل حرف من هؤلاء . وجدت له صوتاً موسيقياً
يناسب المعنى الكلى لطافته .

والمحقق عليه أن الكلمات العربية بدأت ثنائية المعنى ،

أولا - على تطورات المعنى وأجزائه .

ثانيا - مناسبة الجرس الموسيقى لهذا المعنى وعماكانه
ومن هنا استنبط العلماء القانون اللغوي المشهور «اللفاظ
قوالب المعاني» ،

ولنضرب للقارئ مثالين يوضحان ما نقول :

أولا - في الفعل «جرّ» . الجيم حرف شدة وإطباق
والراء حرف يدل على التثقل والتكرار . ولما كان الجر
في أوله صعبا جعلت الجيم في أول الكلمة . ولما كان الشيء
المجروح يتثقل على الأرض ويكون له صوت متكرر
أتى بحرف الراء وجعل بعد الجيم ، لأن هذا التثقل إنما
يحيى بعد البدء في الجر ومعاناة شدته .

ثانيا - في الفعل «شدّ» . لو قلنا «شدّ» الجبل ، فالتشين
حرف من حروف التفشى وذلك يشبه صوت الجبل إذا
جر على الأرض قبل استحكام الشد ، لذا وضع حرف
التشين في أول الكلمة ، وجاء بعده حرف الدال الذي
يدل على الشدة التي يلاقها المرء متى استحكم الشد .
فأنت ترى من هذين المثالين كيف تؤدي الحروف
العربية معناها بتمثيله تمثيلا موسيقيا ، بل كيف تؤلف
الكلمة لحنا موسيقيا أجزاؤه تناسب أجزاء المعنى تناسبا
موسيقيا .

ويزداد إعجابك بهذه اللغة حين تعرف أن العرب
سموا بعض أعضاء الجسم بأسماء يتردد فيها الصوت أو
الحرف الذي يخرج من كل عضو من هذه الأعضاء . فقالوا
«الحلق» ، «الحلقوم» ، «الحنجرة» ، لأن هذه الأعضاء خرج
حرف الحاء . وقالوا «البلعوم» ، لأنه يخرج حرف العين .
وقالوا «التم» ، «و» ، «الثقة» ، لأن الأول خرج حرفي
الفاء والميم ، ولأن الفاء حرف شفوي . وقالوا «الإنف» ،
لأنه يخرج حرف النون وهكذا :

أأست ترى تناسبا موسيقيا تاما بين أسماء هذه الأعضاء
وما تخرجه من أصوات وحروف ؟

وهناك معاني مكروهة مجرّعة استعمل لها العرب ألفاظا
ذات جرس موسيقي مرذول ، مناسيب بذلك بين اللفظ ومعناه .
فالحقد ، والضغن ، والفيظ ، والضمر . والفسادة ، والفحش
والفهر ، والقل ، تناسب ألفاظها معانيها مناسبة تامة . ولهذا
حد الناس كلمة (ضيزى) في قوله تعالى (تلك إذن
قصة ضيزى) لأنها تناسب القصة الجارية كل المناسبة .
ورأوا أن أى كلمة توضع في مكان تلك الكلمة لا يمكن
مطلقا أن تؤدي معناها .

وهناك معاني أخرى رقيقة جميلة استعملت لها ألفاظ
ذات جرس موسيقي رقيق . فالحب . والحسن ، والحلاوة
والحنان ، والحنو ، والسلاسة ، والسلامة ، والذوبة ، كل
أولئك الألفاظ بينها وبين معانيها غاية المناسبة .

ولدينا ألفاظ أخرى تعبر عن أصوات الطبيعة أصدق
تعبير ، محاكية فمها الموسيقى كل المحاكاة ، كالآنين ، والرينين .
والحنين ، والطينين ، وكرير الماء ، وخفيف الأشجار ، وقصيف
الرعد وما أشبه ذلك . مما قصه لنا أستاذنا السكندري
حرسه الله .

كل هذا يدل على أن الموسيقى قد تأصلت في اللغة
العربية وتغلغلت فيها ، مبتدئة من حروفها حتى انتهت
بقاموسها الجامع ، وكتابتها الخالدة ، كلام الله الذي هو تزييل
من حكيم حيد ؟

صه لطاوى سليم

المدرس بمدرسة المعلمين التحضيرية
بالألكندرية



M
A
I
S
O
N

محلات بوزناخ

تأسست ١٨٩٧ سنة

السجل التجاري رقم ١٢٧

بناخ ابراهيم باشا رقم ٢٠ بصرى ملفرافيا بوزناخ بصرى

تليفون ٤٢٤٦٦

متجرو وشه صناعه وتصلح وتجديد كافة انواع آلات الموسيقى وأدواتها
متمهدين وزارة المعارف العمومية والجماس البلدية والمعاهد الموسيقية

B
U
S
N
A
C
H

20, Rue Ibrahim Pacha Le Caire
Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

المبيع بالتقسيط

التعاون

بأقساط

شعار محلاتنا

شهريه

الذى لا يزال متبعا

لا تتجاوز

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع

جنهما ورابع





مدرسة الموسيقى

مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الحادي عشر

علامات التحويل

- (١) علامة الرفع « الدير » وترسم هكذا #
وتستعمل لرفع الصوت نصف درجة « عربة »
(٢) علامة الخفض « اليمول » وترسم هكذا b
وتستعمل لخفض الصوت نصف درجة « عربة »
(٣) علامة الألفاء « اليبكار » وترسم هكذا k
وتستعمل لألفاء ما يكون قد تقدم الصوت من علامات الرفع أو الخفض

وعند قراءة العلامات الموسيقية يضاف إليها اسم علامة التحويل التي تسبقها ، فيقال مثلا « دو مرفوعة » أو « دو دير » و « لا مخفضة » أو « لا يمول » .
فاذا توسط العلامات الموسيقية المسبوقة بعلامات التحويل علامة غالية منها فإن هذه العلامة تقرأ عادة مضافا إلى اسمها لفظة « طيبى » أو « ناتوريل » فيقال دو طيبى أو دو ناتوريل ، أى أن هذا الصوت لا يجرى عليه عمل أى علامة من علامات التحويل

ويراعى في التدوين ضبط وضع علامات التحويل على الخط ، أو في التهر ، المرسومة فيه علامة الصوت المراد تحويله . فمثلا إذا رغبتا رفع كل من الأصوات فا ٩ دو ٩ صول ٩ نصف درجة فانها تكتب هكذا :



وتقرأ :

فا مرفوعة « أو فا دير » ، دو مرفوعة « أو دو

عرفنا أن المسافات الموسيقية نوعان : مسافات كبيرة يسمى كل منها « درجة كاملة » أو « بعداً طنينياً » . ومسافات صغيرة يساوى كل منها نصف مسافة كبيرة ، وتسمى « مسافة صغيرة أو قاصرة » أو « نصف درجة » وقد وضع لنا في نهاية الدرس المتقدم أن الحاجة قد تدعو ، مراعاة لترتيب المسافات في السلم الموسيقية ترتيباً خاصاً ، إلى تحويل إحدى المسافات الكبيرة إلى مسافة صغيرة ، أو إحدى المسافات الصغيرة إلى مسافة كبيرة ، ولأمكن ذلك يستخدم الموسيقيون في التدوين الموسيقى « النوتة » إشارات خاصة تسمى « علامات التحويل » توضع قبل علامات الأصوات المراد إجراء التحويل فيها وعلامات التحويل ، المستعملة عادة ثلاث علامات *

* تستعمل الموسيقى العربية زيادة على هذه العلامات الثلاث ، ومضاعفاتها التي سنشرحها في هذا الدرس ، علامات أخرى عامة بأربع الأصوات سنعرض لها عند الكلام على تدوين السلم الموسيقى العربي

وواضح من ترقيم أبعاد هذا السلم أنطباقها على ما عرفنا به الترتيب الذي يجب أن تكون عليه أبعاد السلم الكبيرة .

عمومات التحويل المضاعفة

قد تمس الحاجة إلى مضاعفة عملية الرفع ، الديز ، المعتادة فتستعمل لذلك إشارة أخرى مشابهة لعلامة الضرب الحسية ، ترسم هكذا : x

وفي حالة الرغبة في مضاعفة الخفض ترسم علامتان من علامات الخفض ، اليمول ، متجاورتان هكذا : bb أما في حالة إلغاء علامات التحويل المضاعفة فإن العادة لم تجر بكتابة علامتين من علامات الألفاء هكذا : ## وإنما يكتفى بكتابة علامة واحدة منها دلالة على هذا الإلغاء . فإذا رغب في إلغاء علامة التحويل المضاعفة وقصرها على علامة تحويل اعتيادية فلذلك طريقتان :

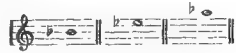
إحداهما أن ترسم علامة الألفاء الاعتيادية وإلى يمينها علامة واحدة من علامات الرفع ، الديز ، أو الخفض اليمول هكذا : # أو bb

وثانيتهما أن يكتفى بكتابة علامة واحدة من علامات الرفع أو الخفض قبل علامة الصوت المراد تحويله والاستثناء عن كتابة علامة الألفاء .

وفيما يلي أمثلة من تدوين علامات التحويل المختلفة السابق يأتها :

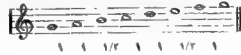


ديز ، ، صول مرفوعة ، أو صول ١ ديز ، وكذلك إذا رغبنا مثلا خفض كل من الأصوات سي ١ ، مي ١ ، لا ١ نصف درجة فأنها تكتب هكذا .

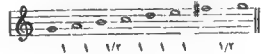


وتقرأ :

سي مخفضة ، أو مي يمول ، ومي ١ مخفضة ، أو مي ١ يمول ، ولا ١ ، مخفضة ، أو لا ١ يمول ، ولتطبيق استعمال علامات التحويل يمكننا أن نعود إلى ما انتهينا إليه في الدرس المتقدم . فقد أوضحنا فيه أننا إذا كتبنا السلم الطبيعي الذي يتبدى بالنفثة صول كان ترقيم مسافاتنا هكذا : -



وكذلك يتبين أن ترتيب أبعاد هذا السلم على هذا النحو لا يتفق مع ترتيب أبعاد السلم الكبير ، الماجير ، ، ولجعل هذا السلم سلباً كبيراً ينبغي أن ، تحول ، المسافة مي ١ فا ، قصير ، درجة كاملة ، ، وأن ، تحول ، المسافة فا ١ - صول ، قصير نصف درجة أي أنه ينبغي أن نوضع علامة رفع ، ديز ، قبل فا ١ ، وبصير تدوين سلم صول الكبير هكذا : -



الالعاب الموسيقية

لعبة «الكستبان»

الغرض منها تدريب الأطفال على تمييز شدة الصوت؛ أى قوته وضعفه

تطلب اللعبة أو المعلم إلى الأطفال أن ينتخبوا واحداً منهم يبق خارج الغرفة . ثم يخبأ ، فى غيبته ، كستبان أو أى شئ مماثل له ، فى إحدى نواحي الغرفة . وبعد الانتهاء من عملية التخبئة ، يسمح للطفل بالدخول ويطلب إليه البحث عن الشئ المخبوء .

فيدور فى نواحي الغرفة باحثاً ، وتعاونته اللعبة بالعزف بالبيانو ، فكلما اقترب الطفل من مكان الخبء وقعت اللعبة توقفاً قوياً ، فإذا ابتعد الطفل عنه وقعت توقفاً ضعيفاً . ويشدد التوقيع جداً إذا كاد الطفل أن يمسح على ما خبئ .

ويمكن للعبة جعل هذه اللعبة أكثر تسلية للأطفال ، بأن تشاركهم معها فى العزف بألاتهم الأيقاعية ، أو بالصفيق ، أو باستعمال أدوات تحدث أصواتاً مختلفة ، على أن يجرى هذا بنفس الطريقة التى ذكرناها من حيث مراعاة قوة الصوت عند اقتراب الطفل من الشئ المخبأ ، وضعفه عند ابتعاد الطفل عنه وفى إمكان اللعبة أن تصرف فى هذه اللعبة بما يتناسب وحالة الأطفال

وفى الصفحة المقابلة قطعة موسيقية ننشرها كأمثلة لما يمكن أن يستعمل فى هذه اللعبة من المعزوفات

باليانينو :

لعبة «الكستبان»

Allegretto.

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto.' The first system begins with a treble staff containing chords and eighth notes, and a bass staff with chords. The second system continues the melody in the treble staff with eighth notes and chords, while the bass staff provides harmonic support with chords. The third system shows the treble staff with chords and eighth notes, and the bass staff with chords. The fourth system concludes the piece with a final chord in the treble staff and a bass staff with chords.

الاناشيد

الطير تستقبل الصبح

من كتاب
الانشاد والموشحات المدرسية

غَوَّغَوَّغَوَّغَوَّغَوَّ	نُورُ الصَّبَاحِ يَسْطَعُ
عَلَى غُصُونِ الشَّجَرِ	وَفَوْقَ مَاءِ النَّهْرِ
وَفِي نَسِيمِ السَّحَرِ	بِكُلِّ لَحْنٍ تَسْجَعُ
غَوَّغَوَّغَوَّغَوَّغَوَّ	نُورُ الصَّبَاحِ يَسْطَعُ
الْحَيْرُ فِي الْبُكُورِ	يَا مَعْشَرَ الطُّيُورِ
وَلَيْسَ فِي الْوُكُورِ	مَنْ قُوْتِنَا مَا يُشْبِعُ
غَوَّغَوَّغَوَّغَوَّغَوَّ	نُورُ الصَّبَاحِ يَسْطَعُ
لِلَّهِ مَا نَسْتَقْبِلُ	وَبِاسْمِهِ نُرْتَلُّ
سُبْحَانَهُ لَا يَغْفُلُ	هُوَ الْقَدِيرُ الْمُبْدِعُ
غَوَّغَوَّغَوَّغَوَّغَوَّ	نُورُ الصَّبَاحِ يَسْطَعُ

ألف الله الأستاذ أحمد خيري

وضع افارموني الاستاذ محمد حبيب

الطَّيُّورُ تَسْتَقْبِلُ الصَّبْحَ

[illegible]



تدريس الموسيقى للعيان

للبنين وقررت تدريس الموسيقى في برنامجها كالمتبع تماماً في مدارس البنات. وقد أسفرت التجربة عن نتيجة باهرة حققت الرغبات، فأصدر معالي وزير المعارف أمره بتقرير تدريس الموسيقى على هذا النظام أيضاً بمدسة الناصرية الابتدائية للبنين ابتداء من هذا العام الدراسي.

الأسئلة الموسيقية

تلقينا من الكاتب الأديب أحمد أفندي ترك بصابات جبرك الإسكندرية كتاباً رقيقاً يشكر «للموسيقى» مجهودها الضعيف في خدمة الموسيقى ويثني على خطتها في تحريرها جاء فيه:

«ولما كان لسان حال «الموسيقى» تقويم ما اھوج، وتوير الأفهام، فأني أقترح أن تفتحوا باباً للأسئلة والأجوبة خاصة بالمسائل الموسيقية، لا سيما وأن مجلة الموسيقى هي بمثابة المعلم للتلميذ. ولا يخفى أن هذا الباب سيكون حلقة الاتصال بين القراء وتحرير المجلة، وفي ذلك روح من التعاون لأعلاء كلمة الموسيقى ورفع شأنها، وهذه رغبة لقيم من إخواني هواة الموسيقى وعشاقها ونحن نرحب بهذا الاقتراح شاكرين لحضرة صاحبه الأديب فضله وثامه، ملتين أننا على استمداد تام للأجابة على كل ما تتلقاه من الأسئلة الفنية البحتة الخاصة بالموسيقى

وفونها لاغير

أنشأ المعهد الملكي للموسيقى العربية في مدرسته قسماً خاصاً بتدريس الموسيقى للعيان، على أحدث النظم المتبعة في التدريس لهذه الفنة، وهو عمل مشكور نرجو أن يتفجع به أبناؤنا المكفوفون، وأن يستفيد منهم الوطن بعد حين.

مجلس إدارة المعهد

اجتمع مجلس إدارة المعهد، لأول مرة بعد العطلة الصيفية، مساء يوم الأحد ١٣ من أكتوبر سنة ١٩٣٥ للنظر في بعض الشؤون الهامة التي تصل عن قرب بالموسيقى.

الموسيقى في مناهج المدارس الابتدائية للبنين

الآن وقد تم تقرير التعليم الموسيقي في المناهج الدراسية بجميع مدارس البنات في حلقاتها المختلفة: رياض الأطفال والمدارس الابتدائية، والمدارس الثانوية، فقد عمدت وزارة المعارف إلى تجربة حكيمة في سبيل إدخال التعليم الموسيقي في مناهج المدارس الابتدائية للبنين، وبدأت تجربتها في العام الدراسي الماضي بمدسة الأورمان الابتدائية

الحاج محمد احمد سرور وفرقة

في العناية بها حضرة صاحبها الأستاذ مصطفى اسماعيل الفشاني
قتهى الزميل الكريم والاساتذة القائمين بتحريرها ونرجو
لها طول العمر واطراد الرق

قصص التاريخ الاسلامى

يسرنا أن نعلن للقراء شروع صديقنا الكاتب الكبير
الأستاذ ابراهيم رمزي في إصدار سلسلة روايات عربية
مصورة عن تاريخ الاسلام منذ عهد النبي عليه السلام إلى
وقتنا هذا . ولا شك أن صديقنا الأستاذ يعد من أعلام
المؤرخين الاجتماعيين في القطر المصري ، كما هو بحق أول
قصص في هذه البلاد .

ولا شك أن عمله هذا سيواجه الجمهور في مصر والعالم
العربي بمتى الارتياح لأنه سيكون نبذة للتأريخين
وتذكرة للراشدين ودرسا في الأدب والتاريخ والاجتماع
نحن في أشد الحاجة إليه .

معهد الموسيقى بالاسكندرية

تلقينا من حضرة عبد الحيد رفعت شيخه مراسل الموسيقى ،
بالاسكندرية أن معهد الموسيقى الاسكندري أقام بداره
حفلة موسيقية غنائية ساهرة في مساء الخميس ٣ من أكتوبر
سنة ١٩٣٥ لمناسبة ابتداء العام الدراسي بالمعهد .

وقد وافانا برنامج تلك الحفلة فألقيناه برنامجا شاملا ،
ويسرنا أن نعلم أن تلك الحفلة أصابت توفيقا ونجاحا
المهج ألسنة الحاضرين بكلبات الشكر والاعجاب .

نرجو أن تكون هذه الحفلة فاتحة حسنة لهذا المعهد
في عامه الدراسي الحالي .



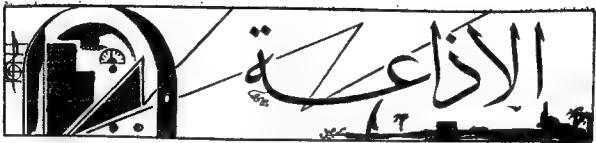
الحاج محمد احمد سرور
المطرب السوداني

نزل القطر ضيفاً كريماً ، صديقنا الحاج محمد أحمد سرور
المطرب السوداني وفرقة . وكان من حظ المعهد أن
شاركه في إحياء حفلة عيد الجلوس الملكي السعيد .

وقد استقبلته جبهة المدعوين من كرام المصريين استقبالا
تجلت فيه الأرحمية ونبيل التعاطف بين إخواننا السودانين .
ولقد كان الإعجاب بالغاً بهذا المطرب وفرقة الشأن
البعيد نظراً لما أظهره من البراعة الموسيقية والاستعداد
الغنى فيها تقى به من روعة اللفظ وسمو المعنى .
قتهى ونرجو له إقامة حميدة في ربوع الوادي .

مجلة الصباح

دخلت زميلتنا الغراء . الصباح . في العام الرابع عشر
من عمرها المبارك ، يتجلى فيها المجهود العظيم الذي يبذله



لِلنَّبَا قِدِ الْفَنَى

إِسَاءَةُ مَحَطَّةِ الْإِذَاعَةِ الْمِصْرِيَّةِ

لِلرِّبَاسِي الْمِصْرِيَّةِ

أَرَادَتِ الْمَحَطَّةُ الْمِصْرِيَّةُ أَنْ تَحْفَظَ سَكَانَ لُندُنْ بِإِذَاعَةِ
جَامِعَةٍ مُخْتَلَفِ الْأَوَانِ الْمَوْسِيقِيَّ الْعَرَبِيَّةِ وَأَلَاتِهَا وَأَصْوَاتِهَا .
فَإِذَا أُعِدَّتْ لِتَنْفِذِ هَذَا الْبَرْنَامِجِ الْعَظِيمِ ؟
أَعَدَّتِ الْخِزْيَ وَالْفَضِيحَةَ وَالتَّخِيلَ بِالْمَوْسِيقِيِّ وَأَهْلِهَا ،
وَصُورَتِهِمْ ، لَأَرْقَى أُمَّةً وَأَبْلَ شَعْبٍ ، قَوْمًا مَحْبُورًا لَا رَابِطَ
لَهُمْ وَلَا نَظَامَ .

حَشَدَتِهِمْ جَمِيعًا مُزَوِّدِينَ بِأَلَاتِهِمِ الْمَوْسِيقِيَّةِ عَلَى تَبَانٍ
أَنْوَاعِهَا وَخِطَافِ أَنْوَاعِهَا ، وَفَرَضَتْ عَلَيْهِمِ التَّقَى ، وَالْعَرَفَ
وَالزَّمْرَ ، وَالطَّبْلَ ، وَزَفَافَ الْعَرَسِ ، وَتِلَاوَةَ الْقُرْآنِ ، وَالْإِذَانَ
لِلصَّلَاةِ ، فِي زَمَنِ لَا يَتَجَاوَزُ الثَّلَاثِينَ دَقِيقَةً .

ثَلَاثُونَ دَقِيقَةً ، يَا الْهَوَلُ ، يُؤَدَّى فِيهَا مَرَضُ عَامٍ
لِلْمَوْسِيقِيَّ الْعَرَبِيَّةِ ، وَهِيَ وَحْدَهَا لَا تَكْفِي لِيَانِ نَاحِيَةِ خَثِيلَةٍ
مِنْ نَوَاحِيهَا ، فَكَانَ مَرَضًا لَفَنَ الْهَزِيلِ ، وَالْمَوْسِيقِيَّ
الْكَبِيرِ ، وَالتَّغَمُّعَ الْعَلِيلَ ، وَالْأَصْوَاتِ الْوَاحَةِ ، بَلْ كَانَ ،
فِي الْحَقِّ ، تَحْشِيلًا بِمِصْرَ وَسَمْعَتِهَا الْغَنِيَّةَ .

لَقَدْ يَنْتَفِرُ لِلْحَلِظَةِ بَعْضُ تَهَانُوتِهَا فِي إِصْلَاحِ مَا يَشْكُو
مِنْهُ النَّاسُ عَمَلِيًّا ، أَمَّا أَنْ تَسِيَّ إِلَى مِصْرَ وَسَمْعَةِ مِصْرَ ،
فَنَذِيعُ عَنْهَا خَلِيطًا مِنَ الْهَذَرِ وَالْفَوْضَى بِاسْمِ الْفَنِّ وَالْمَوْسِيقِيَّ

فَذَلِكَ مَا لَا يَنْتَفِرُ وَلَا يَنْسَاحُ فِيهِ ، وَلَا يُمْكِنُ السُّكُوتُ عَنْهُ ، وَلِذَاكَ
نُوجِّهُ إِلَيْهِ نَظْرَ اللَّجْنَةِ الْحُكُومِيَّةِ الَّتِي يَصِيدُهَا مَا أَصَابَ مِصْرَ .
وَمَنْ أَجَبَ مَا حَدَّثَ فِي تِلْكَ الْأَمَانَةِ الَّتِي نَشْرُوهَا عَلَى
النَّاسِ وَأَذَاعُوهَا فِي أَهْلِ لُندُنْ أَنَّهُ رَغِمَ الدَّقَاقِثُ الثَّلَاثُ الَّتِي
حَدَّثَتْ لِكُلِّ مَطْرَبٍ وَعَازِفٍ وَمَقْرِيٍّ ، وَمُؤَذِّنٍ وَزَمَارٍ وَغَيْرِهِمْ
فَإِنَّ الْمَذِيعَ كَانَ يَقْطَعُ عَلَيْهِمْ دَقَاقَتَهُمْ الْقَلِيلَةَ لِيَبْلُغَ وَيُشْرَحَ
مَا يَقُولُونَ ، فَكَمْ قَاطِعُ الْمُنَى وَتَلَا يَمُضُ فِي ابْتِدَائِهِ ، حَتَّى الْقُرْآنَ
قَدْ قَاطَعَ الْمَذِيعُ الْمَقْرِيَّ ، فِي نِصْفِ الْآيَةِ دُونَ أَنْ يَتِمَّكَ
مِنْ وَقْفِ شَرْعِيٍّ مَبَاحٍ .

وَلَقَدْ قَدَّمَ الْمَذِيعُ نَحْرَ مَقَرَّتَيْنَا الشَّيْخِ رَفَعَتْ إِلَى الْقَوْمِ
قَالَ مَا مَعْنَاهُ : « سَتَسْمَعُونَ الْآنَ قُرْآنًا مِنْ رَجُلٍ أَعْمَى
يَهْتَرِ بِمِيتَةٍ وَشِبَالًا وَهُوَ أَحْسَنُ قَارِئٍ فِي مِصْرَ ، وَقَالَ عَنْ
الْأَنَسَةِ أُمِّ كَلْبُومَ : « سَتَسْمَعُونَ قَاتَةَ فَلَاحَةٍ تَشَأْتُ فِي الرِّيفِ
فِي بَيْتَةِ فَقِيرَةٍ وَهِيَ الْآنَ أَحْسَنُ غَنِيَّةٍ فِي مِصْرَ ، إِلَى غَيْرِ
ذَلِكَ مِنْ الْمَقَاطَعَاتِ الَّتِي أَلْمَأْنَا هَا

وَتَمَالُ مَعِيَ اسْتَمَعَ إِلَى الْإِذَانِ فِي غَيْرِ وَقْتِ الصَّلَاةِ
يُؤَدِّيهِ رَجُلٌ ، فَيَخْطِئُ فِيهِ ، فَتُجْهَرُ الْإِذَانُ وَتَأْلُمُ أَلَمُ الْغُفُوسِ
فَهَلْ سَمِعَ النَّاسُ ، مِنْ يَوْمِ أَنْ اخْتَرَعَ الرَّادِيُو ، أَنْ
أَذَاعَ الْقَوْمُ مِنْ كُنَاتِهِمْ ، أَوْ مِنْ عَطَلَتْ إِذَاعَتَهُمْ ، صَلَاةً أَوْ
تَرْتِيلًا كُنَاتِيًّا ؟

أَيُّهَا الْمَحَطَّةُ ، حَازِرِي أَنْ تَجْرَحِي النَّاسَ فِي عَقَائِدِهِمْ وَشَمَائِرِهِمْ .

فيغير بها عن مختلف نواحي روحه من فرح وألم ، وحب
ويفض ، وصبر وأياس ، ووصل وهجر ، وسلم وحرب .
وهي في كل ذلك تواتيه متقادة في حسن طواعية .

صالح عبد الحى

أسمنا الأستاذ صالح في مساء ٧ أكتوبر في الفاصل
الثاني وصلة من مقام « ياق » استبكت بالتقسيم المختلفة
على العود والكان والناى والقانون ثم موشحة « أنا لا اسمع
ألحيم » ثم موال مطلمة :-

يا قلب أعجب عليك ولا على حنى
ما هو اترو الاثنين السبب في بلوق دى

وغنا بعد ذلك « مقطوعة من نفس المقام مطلمة :-
لما أنكوت بالنار فرح الدلول فى
والقلب بات مختار يا روحى وعنى

وفي الحق فقد أجاد صالح كثيرا في تأدية هذه الوصلة
وتجلى فيها حلاوة صوته واقتداره في التطريب ، وبما يلاحظ
أن هذا الموال وهذه الطقطوعة قد أحسن اختيارهما بشكل
يدعو إلى الارتياح ، ومع أن مؤلفيهما مختلفان فأنهما متفقان
ومنسجمان حتى في « البحر » وفي « القافية » .

وهنا نهيم في « أذن » صالح ، أن « الحانة » في الموشحة
المذكورة ينبغي أن يغنيها هكذا :

« آه من خير قديم ، لا آه من خير قديم » كما يحفظها
ولعله لا يراخذنا في هذا الجنس الذى لا نرجو من ورائه
إلا النفع الخالص لوجه الفن وصحة اللفظ .

الآنسة « س » ثانياً

لما سمنا الآنسة في المرة الأولى ، وكتبنا عنها في
العدد السابق ، لم تعرض إزاء ذلك لقننا ولا لموسيقيتها ،
ووعدنا قراءنا بالعود إلى ذلك في هذا العدد . وما نحن
أولاً . نبر بالوعد مصلحين عظميين

ثم نقال معي استمع إلى بيانو مدحت عاصم يعلن
عنه المذيع أن ما يمزجه هو الموسيقى المصرية الحديثة ،
وهو يدق على البيانو قطعة من أسف الموسيقى الغربية
خططا بأسف نغم عربى

ما هذه المهازل أيها الناس ، إن هانت عليكم عواطفنا
فاتقوا الله في سمة البلاد .

مناورة موسيقية

ولماذا لا نقام مناورات في الموسيقى ؟ أليست الموسيقى
فناً من الفنون كفن الحرب لها خيلها ورجلها وعددها ؟
ولقد كان في المناورات الحرية القائمة حولنا في كل مكان
هذه الأيام في البر والبحر والجو ، والتي تحمل أنبأها
الصحف ، حافظ لصديقنا الأستاذ « الملازم محمد افسدى
صديق » رئيس موسيقى مدرسة البوليس والإدارة على أن
يقيم لنا في يوم ٢٧ سبتمبر « مناورة موسيقية » حشد
لها جميع العدد والآلات من قرب ونحاس ، قصفت فيها
مدافع سمنا دوماً الشديد ، وتبذلت فيها الطلقات فقاد
آذاننا إلى « الميدان » في لحن من مقام الجهازكاه كان
غاية في الأبداع والآفاق . وقد أدخل فيه أيضاً نوعاً
من « المارموني » زاده قوة على قوته .

وأحسب أن « صديقاً » يكاد ينتقل بنا حقيقة إلى
« ساحة القتال » لولا أننا أدركنا أنه يقيم هذه المناورة
بعيداً عنا وبذيعها علينا من « شكنات البلباية »

ونحن إذ تمجبتنا هذه المناورة التي حشد لها حضرة
الضابط التشيطن الضرب والنغم ، لا يفوتنا أن نهتم على
مجهوداته القيم في التمشي بموسيقاه مع تطورات الأيام ،
والانتقل بها مع المناسبات لتسايرها جنباً لجنب .

وطبيعى أن الموسيقى من أطوع الفنون وأسلمها قياداً
إذا ما أحسن توجيهها ، وحسب الفنان أن يستخرجها لفنه

حفلة عيد الجالوس الملكي السعيد

١ - حفلة المعهد الملكي للموسيقى العربية

احتفل المعهد الملكي للموسيقى العربية احتفاله السنوي بعيد جلوس مولانا حضرة صاحب الجلالة الملك «قواد» الأول حامى دمار الموسيقى ورافع لوائها ، فأقام على بنائه زينة كهربائية ضخمة ونصب على قبة التريات البديعة فازدهر المعهد ليلئذ وليس حلة قشدية من النور والفن ، وهرع إلى احتفاله صفوة الرجال وشخصيات متميزة من كبار الموظفين وأعاظم التجار والأعيان وقد شرف الحفلة أيضاً لليرة الأولى جناب المحترم المدير العام لمصلحة الإذاعة اللاسلكية الحكومية يصحبه جناب وكيله .

ونظراً لما تمتاز به حفلات المعهد في مثل هذه المناسبات وما يكتب لها من نجاح وتوفيق ، فقد شابت المحطة أن تذيع هذا البرنامج بالراديو وهذا ما كان .

بدأت الحفلة بفواصل غنائية من مقام « سوزناك » أدته فرقة الأستاذ عبد الرحيم محمد من أعضاء المعهد الفنيين قام بالغناء فيها حسين أمين إبراهيم أقدى فأجاد . وتلاه فاصل موسيقى إفريقية عزف فيه الأستاذ « كنزوتش » بكانه بعض القطع الموسيقية نالت استحساناً كثيراً . أما وصلة عبده أقدى السروجي من مقام « العجم » فقد نهجت حقاً لولا بعض الطول الذى استولى على الخولج .

وسمنا أيضاً فاصلاً موسيقياً صامتاً كان غرة في جبين الحفلة ، لا للشخصيات الفنية الكبيرة التى اشتركت فيه فقط ، ولكن لما عرّفه من تقاسيم مقام « ياقى » ومن سماعى « عزير دده » الذى أدبت غاناته الأربع في غاية من

وقبل أن نبدأ بنقدنا الذى نحب أن نقلتها إلى أن ما اتخذته من أساليب البداية في المرة الثانية بعد أن كشف كثير من الصحف عن اسمها وحقيقة أمرها كان غاية في السخف لا يلجأ إليها إلا كل ضعيف هزيل .

وبعد فقد سمناها في إذاعة يوم ٣ أكتوبر وسط تلك البداية العريضة فألقينا صوتها ضعيفاً عند التسليم (بدون فرامل) كما يعبرون . وفي بعض الأحيان تجده عند « البجات » قد تكشف في غير حلاوة . أما الآلات فقد كان عزفها قويا تغلب على صوتها فكانت لا تقيته وسط تلك الضوضاء الموسيقية . وأسمها ضوضاء لأنها لم تكن بحيث تنال إعجاب السامع في عزفها فرادى أو مجتمعة ، ذلك بأن السامع الذى عرفه الآلات لم يؤد بنجاح ، فقد كانت في مواضع كثيرة تخرج عن الضرب ولا تتبع ضابط الإيقاع . ونحن لا يسمن إلا أن تمنى لما كطربة أن تواصل الدرس والتحصيل بعيدة عن الإعلان الذى إن أفادت منه شيئاً فلا تفيد غير غرور يفضيها ولا يبنى من جوع . أما محطة الإذاعة فقد ورطت هذه « السعاد » في دعاية لا تقوى عليها ، وعلقتها في موقف نموذجي من أن تخرج المحطة إليه واحدة أخرى ، إلا إذا اكتفت بأن تال « س » رضاها فقط ، وضربت برضا الجمهور عرض حائط « الاستديو » . والآن وقد علمنا وعلم الجميع من هي هذه « س » وما هو فيها من الذى ساق المحطة إلى أن تلاحظ هذه المطربة بتنايتها بنوع خاص ، ومن الذى ورط المحطة في تمييزها هذا التمييز ، ومن ذا الذى نظم هذه البداية لها ؟ هل الفن هو الذى صنع ذلك ؟ وهل الموسيقى هي التى أوقعتها ذلك الموقف ؟

نرجو ألا نصدق الناس فيما يتناقلونه من الأسباب والعلل والأغراض فالتنا نحن الظن بالمحطة . ونكره أن نصدق عنها الشائعات .

من مقام . نهاوند . للرحوم عبده الحامولي ، إذا بك
تسمع (*Chant de regnot*) غناء البلبل له فليركس .
وما يجده من عزف بعض الآلات الموسيقية ومحاكاتها
بالضبط للبلبل الخلق في السماء والمثل الأعلى التفريد .
وهكذا ظل الصياد أئندى ينتقل بنا من لحن إلى لحن ،
بجمع شتات بعض الأدوار قديماً وحديثاً ، شرقاً وغرباً ،
وأخيراً أسممتا الفرقة تشيد جلالة الملك من مقام . راست ،
« عاش رب التاج » (الذي نشر بالعدد العاشر من هذه المجلة)
وبهذا أنهت حفلة السواري بنجاحها المعروف عنها .

حفلة محطة الأذاعة

أما محطة الأذاعة فقد أعدت لهذا الاحتفال - والحق
يقال - برنامجاً حافلاً بدأ في الصباح واتى في المساء
جمعت فيه ألواناً مختلفة من الإذاعات . فيه الخطب ،
والقصائد ، والموسيقى الصامتة ، والثنائية ، والمزامير البلدية ،
والمنولوجات ، والأوركسترات ، والأناشيد ، والأغاني المختلفة
واشتراك فيه كبار المطربين والمطربات . وانتظم في أذاعته
البارزون من الأدباء والفنانين والشعراء ، عبروا جميعاً عن
ولاء البلاد للعرش والجالس عليه ونطقوا بما ينطق به
جميع المصريين من تطلّعهم بملكهم المقدس ، فكنت تجد
ذلك ماثلاً في كل ما ألقى من شعر أو نثر أو غناء أو
عزف . وقد لاحظنا على المذيعين بعض ملاحظات فنية
تجاوزنا عنها هذه المرة مادامت الحفلة في مجموعها قد أدت
الفرض المقصود من إقامتها .

عاش الملك لشعبه المخلص الوفي ، وأبشاه الله ذخراً
للبلاد وملاذا لها ، ومنتهاه بركة الصحة الوفيرة وطول العمر
فينشد أمثال هذه الأعياد السعيدة ، وأقر عينه بولي عبده
أمير الصعيد رد الله غرته نائلاً أعلى الدرجات العلية
التي تليق بسموه ونبله وكرم محنته ومجده .

الدقة والشجو والطرب . ومهما يسلك . النافذ الفنى .
عن وصف نجاح تقاسيم حضرة صاحب العزة مصطفى
بك رضا زهده في التند ولبلوغه الغاية القصوى في الإجابة
والتبويغ فأنتى لا أستطيع السكوت عن المديح هذه المرة
ولو أغضب ذلك مصطفى بك

أما وصلة الموسيقى . السودانية ، التي أداها لنا حضرة
محمد مرور أئندى وفرقة قد كان الإعجاب بها عظيماً
وخصوصاً ما جاء في أغانيها من معاني عالية منها الأمل
القوى في النجاح والاستبسال فيه والصبر على الأيام واجتلاء
محاسنها ومواجهة مساوئها إلى آخر ما غنانا بأسلوبه الخلاب
وابتسامته الجذابة وتوقيعه بالدف وهو يمسك به بمجوار أذنه
وحركات أرجله الراقصة كل ذلك أطلق الأبدى بالتصفيق
له واستمادته .

وفي الوصلة الأخيرة أسممتا الأستاذ . محمد صادق ،
وصلة مقام كرد من تلحينه غناها بوضوح ولعب فيها بفته
وبصوته ممأ فخرج المنولوج ليس فيه ما يبييه وليس لدينا
ما نأخذ عليه ، وحفاً فقد كان مسك الحتام

حفلة موسيقى السواري الملكية

أذن جلالتهم - أيد الله ملكه - أن تدعى موسيقى
السواري الملكية بالراديو برنامجاً أعد خصيصاً للأحفال
بميد جلوسه السعيد ورعى في انتقاء اجزائه اعتبارات عديدة
حتى أصبح بحق مناسباً للعيد ، منسجماً فيه ، مادل على دقة
الأستاذ حسن الصياد رئيس الفرقة . فبينما تسمع دور
« اليوم صفا » للرحوم محمد عثمان من مقام « جهار كاه »

إذا بك تسمع افتتاحية :- *Morning, Noon and Night*

وما فيها من تزيينات جميلة جداً في الآلات والضرابات .
وبينا تسمع من إذاعة دور « أمين النفس واذلل إليك »

من الأربعاء ١٦ أكتوبر لغاية الخميس ٣١ منه

برنامج الإذاعة الموسيقية

الأربعاء ١٦ أكتوبر

صباحا فرقة مدرسة البتاي
مساء صالح عبد الحى

الخميس ١٧ منه

صباحا كان منفرد

مساء محمد يوسف وفرقة وفرقة موسيقى اليد المصرية

الجمعة ١٨ منه

صباحا أوركترا محمد حسن الشجاعى
مساء حسن الملوانى

السبت ١٩ منه

مساء عبده السروجى
الآلة حياة محمد

الأحد ٢٠ منه

صباحا فرقة موسيقى بلوك خفر بوليس مصر
مساء الشيخ على الحارث

الاثنين ٢١ منه

صباحا كان منفرد
مساء السيدة نادرة
يانو منفرد

الثلاثاء ٢٢ منه

مساء رباعى العقاد

الأربعاء ٢٣ منه

صباحا السيد درويش الطعطاوى وفرقة
مساء صالح عبد الحى
عود منفرد رياض السنباطى

الخميس ٢٤ منه

صباحا اوركترا نؤاد حلى
مساء عبد الفتى السيد

منولوجات فكاكية يحيى البابيدى ويوسف حسنى

الجمعة ٢٥ منه

مدرسة البوليس
مساء حسن الملوانى

السبت ٢٦ منه

مساء محمد صادق وفرقة

الأحد ٢٧ منه

صباحا كورس سيد مصطفى
مساء أحمد عبد القادر

الاثنين ٢٨ منه

صباحا كان منفرد
مساء لى مراد
مزمارة بلدى

الثلاثاء ٢٩ منه

الآلة سعاد زكى

عود منفرد رياض السنباطى

الأربعاء ٣٠ منه

صباحا رباعى العقاد
مساء صالح عبد الحى

منولوجات فكاكية يحيى البابيدى ويوسف حسنى

الخميس ٣١ منه

صباحا كان منفرد
مساء الآلة إحسان عبده
فرقة موسيقى اليد المصرية
منولوجات فكاكية علي شكرى



موزار

MOZART

فليطرده المطران ، وإذن فليقيم
الوالد أن ابنه يعامل معاملة أبناء
الأزقة والسبالة

نحن الآن في شهر مايو
والمطران لا يزال بقينا ، ولقد
لفتت طول إقامته فيها أهتمام
الناس فبدأوا يتحدثون عنها ،
يتأولون أسبابها ، كل وفاق
زعتة وميوله

وفي أثناء ذلك أصدر المطران
أمره بترحيل رجال حاشيته ،
وبعث بالموظفين والأتباع
تدريجيا إلى السابورج ، فباعدا
خاصة ، ومن تمس حاجته
الهم ، ولا بد أن يأتي دور
موزار حينما يتم الاستعداد

لترحيل الموسيقيين . ولقد أعلن المطران أنه يسر إن رأى
حاشيته جميعا تعود إلى السابورج بدلا من بقائها فينا عاطلة



الامبراطور يوسف الثاني
امبراطور النمسا والمجر في عهد موزار

١١

.. أحسب والدي لا يرضى أن
أموت كذا . أي والدي : إذا
حل موعد الصيام المقبل ، فاني
سأرحل إلى فينا أذن المطران
أم لم يأذن إنما رضاؤك أنت
هو الذي أسعى إليه وأبتنيه
ويجب أن يحتوى رجوع كتابك
إجابتي إلى طلبتي .. ليت لك
يا أبني ، أن تعلم الناية التي
تحوطني بها نيلاات فينا وبلاؤها
إذن لأمرتني بالبقاء وأسرت
بالجنى . الى »

كانت هذه التجوى تشغل
رأس موزار ، وكان يتشكك
أحيانا في تنفيذها ولكن النار التي تحرق عقله صفت ذهنه ،
وطهرته من أدوائ التردد وخلقت فيه عزما صلبا . إذن

لا عمل لها .

من الصواب التقرب من خادم المطران الخاص ليترف
منه أصدق الأخبار والقرارات ، وكذلك لابد من مداخنة
أنجل باور ، ولعل موزار كان في هذا التفكير موقفاً
كان أنجل باور ، لحسن حظ موزار ، في الرعدة
مشغولاً بتنظيف الآثام ، فتوجه إليه موزار ، في خفة ،
وقال :

- سلام ، أيها السيد أنجل باور

أخذت الرجل رعدة كادت ترديه ، فلما استفاق التفت
إلى موزار ينهره والفرع يملأه :

- يا أولاد الله !! لقد أفزعني أيها العجل ، عليك
لعنة الله ، كاد يصيبي الفالج لا سلبت ولا غنمت
- معذرة وألف معذرة . خفض صوتك ، يا صاحبي ،
هل ... هو .. في الحجرة ؟

- نعم إنه يكتب ، ولا أدري ما الذي يكتبه ... ولكن
قل لي : ماذا حصل ؟ كنت أنهم أنك رحلت إلى حيث
ألفت ... ؟

- ضاقت في عربة البريد فلم أجد لي فيها مكاناً

- هذا حسن وجميل جداً ، أتململ لماذا ؟

- لا أعلم ، فلماذا ؟

- يريد المطران أن يرسل معك طرداً ، انتظر سأبلغه
حالا خبر وجودك هنا

- لا . لا . فيم هذه العجلة ؟

- ذلك أمر عاجل وضروري

- قد يكون ذلك غير اتى ، للأسف ، لا أستطيع خدمة

قداسته ، فاني سأسافر يوم السبت

لم ينتظر أنجل باور حتى يتم موزار كلامه ، وانسل
إلى حجرة المطران يبلغه الخبر ، وفي هذه اللحظة كان
أحب شيء إلى موزار أن يفزع ويهرب ، ولكنه أفسد

كان يقصد بهذا الإعلان موزار نفسه ، ولكي تتم
حركة الرحيل ، في سرعة ، أمر بإغلاق مساكن الحاشية
والإتياع ، وإذن من يضطر للبقاء في فينا يجب أن يتحمل
نفقات إقامته فيها ، وإلا سافر على أول عربة للبريد
فأما موزار فقد قرر الإقامة في فينا مادام الأمير مقبلاً
فيها ، فلما أغلق المطران حجرته المتواضعة الصغيرة ،
انتقل بأمنته إلى ميدان يتر ، ونزل على أسرة وير ،
وشغل إحدى غرفهم ، وكانت عالية ، ولا تسل عما
استقبل به بينهم من الحفاوة والأكرام

كانت تلك الأيام صحواً ، سماؤها صافية ، وشمسها
وضاءة مشرقة ، فلم يشأ موزار أن يقضها دون أن يستفيد
منها فكان يخرج يومياً إلى غابات فينا البديعة الخضراء ،
ويتجول في بقاعها . كان كل شيء في الغابات يدعو إلى
العمل ، فالشمس ضاحكة ، والطيعة مثقلة والحرية متوافرة
والراحة تملأ جوانب صدره منذ برج منزل ذلك الغليظ
الجبار

بعث المطران إلى موزار بنفقات سفره ، وهي لا تتجاوز
ما قيمته مائة وخمسون قرشاً ، على أن يلحق بأول عربة
للبريد تقوم في التاسع من شهر مايو ، غير أنه لم ير مسوغاً
للعجلة مادام المطران مقبلاً في فينا ، إلا أنه أخذ أميته
حتى لا يسبقه المطران في العودة إلى الوطن ، فأخذ يتردد
على سراي المطران صباح كل يوم ليقف على أخباره وما
استجد من الحوادث

هل اليوم التاسع من شهر مايو ، وبدلاً من أن يكون
موزار في عربة البريد ينهب الأرض إلى ساليبورج ، كان
يرتقى سلاسل المطران ، في هدوء وحذر ، يريد أن يتنعم
أخباره ، فقد ظن أن حاله أصبحت الآن خطيرة ، ورأي

على نفسه كل تدبير، ووقف كالهمم فالت قياده ، وما لبث أن جاء أنجل باور يقول :

« إن الأمير يريد أن يتحدث إليك ، ولكنه يرم غضبور . هذا ما أستطيع أن أحذرك منه »

قصد موزار إلى باب حجرة المطران بنطلي تقيلة كأنما يساق إلى الكرسي والأذى ، ثم تراجع ثم أقدم ثم اندفعت به قدامه فإذا هو أمام المطران وجها لوجه

نظر إليه المطران بشطر عينه ، وقال في نعمة كلها المهانة والازدراء

« تقدم ، أنحجم عن لقائي ودخول حجرتي ؟ »

« ها أنذا بين يدي سيدي المطران الأمير »

أشاح المطران بروجه ، وتوسط موزار الحجره بمد أن أغلق بابها ، في هدوء ، فوقف يسلط نظره على هيكل موزار من هامته إلى إخص قدمه ثم قال :

« متى تسافر يا غلام ؟ »

« كنت أود أن أرحل الليلة لولا أن ضاقت في محال هربة البريد »

« مرحى ! هذيان ما تقص وتحمكي . إنما أنت أكثر الضلالتان استتاراً ، فأعرف واحداً غيرك يهمل خدمتي ويقصر فيها »

« عدم وجود مكان لي سبب يخرج عن إرادتي »

« ما تزال بك بحاجة ... سأحطم عنادك وأجذب أثق إرادتك . إنك تعمل وفاق رغبتك ، لا كما يطلب منك ، ولا يستحق مثل هذا العناد إلا الضرب بمصا المييد وسوط الكلاب . ما كان لوعد مثلك ، موسيقى طائش أن يكتر صفوى ويمت الهياج إلى نفس ، لولا الهياج طمعت وجهك ... اسمع .. أنصح لك أن تسافر اليوم ، اليوم حالا ، فإذا ترددت ، كتبت إلى سالبورج »

لتختم مرتبك

وأراد موزار أن يجيب بكلمة ، ولكنه ما كاد ينبس بالحروف الأولى من تلك الكلمة حتى انتهت عليه الشتائم وتناقل عليه السباب ، فسكت موزار وقبه يضطرم بلبيب الفئط حتى لكان وجهه جذوة ملتهبة ، وصابر المطران حتى انتهى من عريدته ، ثم ألقى على المطران سؤالاً متواضعاً

« هل أهم من هذا أن صاحب القداسة لا يرضى عن خدمتي ؟ »

يا للبول . أيجرؤ موزار على توجيه هذا السؤال ولا تسيخ به الأرض ؟ هنالك هجم المطران وأخذ بتلايب موزار وهو يجدر كالبعير زاد رغاءه ..

« أتهدنى ، أيها الإله المتهو ؟ اندفع ، عليك لعنة الله . اخرج لا أراى الله بعد اليوم وجهك »

ارتد موزار إلى الوراء وهو يصير على أستانه من وجع الفئط ، حتى سمع المطران صررها ، وتجلت في مقاطع وجهه علام الحزم والانتفاض على عنق المطران فيخلعه . وأحس المطران خطورة الموقف ، فسكن من حدته فجأة وقال :

« اذهب لا أود أن تكون لي علاقة ، بعد اليوم ، بعلام وقع مثلك »

ونسى موزار في تلك اللحظة الهيبة أباه وأخته فصاح في وجه المطران ، والعة تملأ نفسه

« أيها السيد ! اسمع كلمة عالية ، لا أود أن يكون لي كذلك بعد اليوم ، علاقة بك ولا اتصال بخدمتك »

« إذن فاذهب »

فاه المطران بتلك الكلمة ، وهو أشد ما يكون غيظا وحنقا ، واتجه موزار إلى الباب ليخرج ، فصاح به المطران :

— سيصلك غدا كتاب إقبالك

— هذا نهاية ما أتمنى

خرج موزار يدهم بخار الغليان في صدره ، فلم يعرف
إن كان يسير أو يذلف ، حتى إذا قطع شارع سنجر
وقف في ميدان استيفان يحدث نفسه ، وهو يتفحص من
النظر :

— ماذا ؟ لا يود أن تكون له علاقة بسلام وقع مثلي ؟
قطع الله ميقولك . أية وقاحة لم تكن أنت جسمها ورسمها ..
لا بأس ، هذا فراق بيني وبينك ، أيا الوحش الضاري ،
إنك لن تراه بعد اليوم ... سأقيم في فينا أشتغل وأشتغل
وأعول الوالد والشقيقة ولو لقيت من ذلك كدأ وعناء ..
أى أتي من لك بأن ترى هذا المظهر الفظيح ؟ إذن
لارتضيت العمى والصمم على أن ترى ابنك وقرعة عينك ،
يسام هذا الخسف والموان . وهو حبيب إلى كل قلب كريم .
اليوم ، يا أبتاه ، لن تقوم لك حجة في جألك في سالسبورج
فان المطران قد طرد ابنك من خدمته ، كما يطرد كلبا
أجرب قنراً

ودلف موزار إلى بيت أسرة وير يستشير أفرادها ،
فاستقبله كونستانس بمفردها فصمت وتظاهر بالهدوء ..
وجاهد في مقابلة نفسه لولا أن فضحته دعة أسرع في تجفيفها .
غير ان الفتاة كانت أكثر ابتهاجا فسأته :

— ما بك يا موزار ؟ إن عينك حمرأ

— عيني حمراء ؟ لماذا ؟ ومن أى شيء حمز العين ؟ آه !
أكاد أضجر ويتمزق إهابي ... رباه ... رؤسى يا كونستانس
إني أخشع ...

ذهلت الفتاة وخلع قلبها الخوف على حياة حبيبها فأسرعت
إليه تدعك جبهة ، حتى إذا استفاق وسكن قالت :

— أين كنت ؟

— في شارع سنجر

— عند المطران ؟

— أردت أن أستقى المعلومات فوقعت بين مخالفه

— ونى ١ وى ١ إذن كاد يفترسك

— كان وحشاً كالسراً ، يا كونستانس ، نصب في أطافره
ثم طردني من خدمته ومن رحته
— له في ذلك سابقة

— كلا ، إن تلك المرة لم تكن جدأ ، أما اليوم فهي
الجد أبلغ الجد ، على انه إن كان هازلا ، فاني أنا جاد
فلن أخدمه بعد اليوم

— الحدقه ، وهل ستقيم عندنا

— لا أعلم ، ثم ...

— كيف ؟ يجب أن تقيم بيتنا . فإريد أن تصنع
الآن ؟

— لم أقدم استقالة كتابية إلى هذه اللحظة ، وسأقدمها غدا

— ما معنى هذا ؟

— سأقص عليك الأمر كله ، وإنك لتفهمين مته
ما تريدن



كونستانس زوجة موزار

ولقد ملكه الغضب حين كان يروى لما قصته ، وأراد
كبحه فلم يستطع فسَحَّت عيناه بالدموع وشق شبيها طويلا
أبكى كونستانس وأسأل دموعها ، ولم تسأ أن تقاطعه حتى
آتم حديثه فقالت ، والبرة تخفها :

— وبعد هذا كله أعود إلى سالسبورج ؟

- أما باختيارى فستحيل ... أبداً . أبداً

- ومن يستطيع أن يرغبك ؟ ليس لأحد عليك سلطان

إلا نفسك

- للطران أن يبيض على ، إن شاء ، في ظرف عام

إن وطئت قدمى الدائرة التى تحت سلطانه ، وهذا حقه

إن لم يقبل استقالتي

- وهل تظن بعد الذى حصل أنه يمانع في قبولها .

أعتقد أنه مادام قد طردك ، فلا يتأتى أن يكتب مضمون

ذلك الطرد

- هذا رجل شرر ، بل هو وحش كاسر ، فن ذا

الذى يعلم قصده .. إذا لم يوافق هذا الرجل على قبول

استقالتي فليس أمامى غير حل واحد ، هو أن تحرم على

السبورج فلا يرانى فيها أحد إلا إذا استطعت أن أكون

نمساوى في مدة سنة

- وهل لاتود أن تكون نمساوى ؟

- ليس في بلاد الله جميعاً بلد تحب إلى الحياة فيه ،

وتتعلق مواهب الموسيقى من عقلا أكثر من النسا .

هل في الدنيا مدينة موسيقية غير فينا ؟ وأى ملكة يتوأ

عرشها حاكم محبوب كالقيصر يوسف ؟ أكبر سعادتي أن

أكون نمساوى

- ليس ثمة عائق في طريقك بعرض رغبتك ، وحتى ،

على أسوأ الفروض ، فانك تستطيع أن تقيم سنة في فينا

تنال بعدها مرادك

- الكلام سهل ، يا كونستانس ، أنا في حاجة إلى

موافقة أبى ، يا عزيزتى ، لأنى لم أبلغ الرشد ، فما بلغت

سنى الزابعة والعشرين ربيعاً ، وما يدبني ماذا أعدوا له

من القول والأراجيف . الطران في سبيل انتقامه لا يتعفف

عن الكذب والضلال والأذى

أحس من قلبي أن والدك سيوافق مستريحاً مسروراً

- أتمنى أن يتحقق ذلك ، وسأفحص عليه كل شيء .

تنبه الطران بعد إذ خرج موزار وقرع سن النديم

على ما فرط منه من الحماقة وسوء الخلق في امتحان الفنان

الذى يحسده عليه أهل الدنيا ، وأيضاً أن هذا الفن لابد

أن يقدم استقالته عاجلاً ، ولا ينبغي أن يتم ذلك ولا

أن يكون له وجود

ماهى السبيل إلى ذلك ؟ يجب البحث عن وسيلة

لا تمس كبرياء الطران ولا تخدش عظمته ، بل ويجب

ألاً يفهم هذا الشاب الطرود ، أن الطران هيرونيموس

مشغول البال باستعداده الفني ، ويجب أن يروض على

احتياال مكاره الطران ورذائله ، فهو سيده وينبغي أن

يحس تلك السيادة دائماً

لقد التفتت الدنيا إلى فن هذا الشاب ، وأغرم به

القيصر يوسف فيجب ألا تطلق له حريته نكاية في ذلك

الملك الذى يينضه الطران ... إنما ينبغي اتخاذ الوسائل

في لطف وكياسة ، فلا يتسرب الخرور إلى نفس موزار

فيفاخر بعظمته الفنية ، ويأهى بعقريته فيها

وإذن قد استدعى الطران إليه السيد اركو ، وقص

عليه ما حصل ، وأصدر إليه أمره قاتلاً :

- إذا اجترأ موزار على تقديم استقالته للوافقة عليها

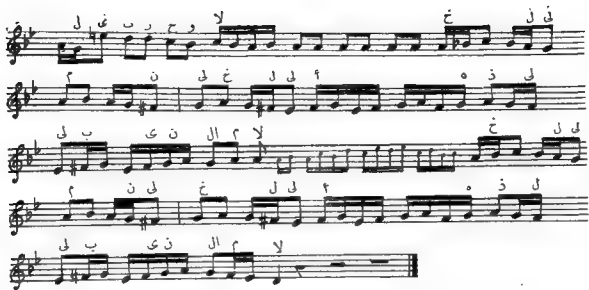
فأبذل جهدي للحصول على ذلك الطلب ، والاحتفاظ به

بين يديك ، وزود الخدم والأتباع بما ينبغي من التمليلات

واعمل بعد ذلك ما تراه واجباً

- طاعة بإصاحب السمو

• ينتبع •



بدري أدركك اسر الطلا

مرشح مجاز ضرب محض

بدري أدركك اسر الطلا فالراح للضني حلا
شمس تجلت وانجلي عني العنا فاسمح ولا

سلسلة

يا فاتني يكفي شجون مضناك قد ذاق المنون

خانة

ما الصبر الاجدلا والحب لا يبرح ولا
خلى مني على ذلي بين الملا

دور

شردت عن عيني الرقاد والجسم أفناه البعاد
فارهم فتي يرعى الوداد يا من تملكك الفؤاد

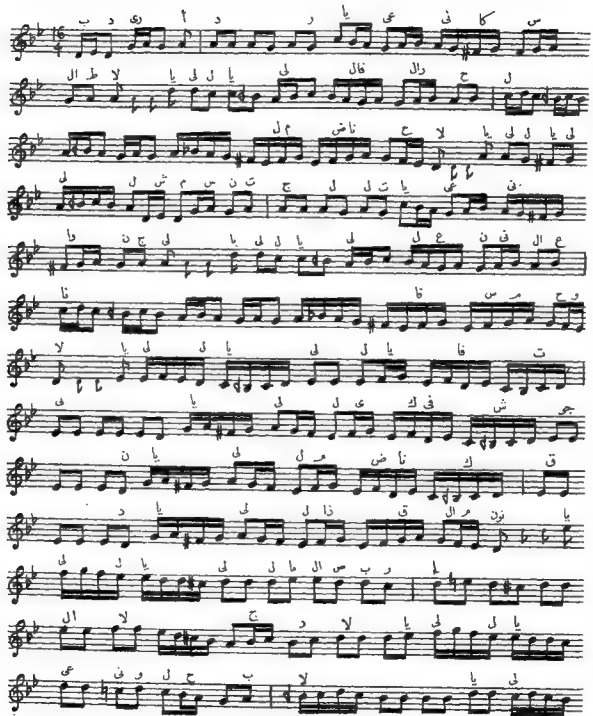
سلسلة

بالله دع عنك الصدود ورق لي واسمح وجود

خانة

هجران مثلي والقلبي يفضو الى ذوب الكلي
فاشفي ضعفي يكتفي لهفي يا من حلا

بذری اذری کاسر الطلا
موشع حجاز ضربہ محسن



أعلنوا عن متاجركم وبضائعكم وكل ما يهكم رواجه

الموسيقى في مجلّة

تضمنوا رواجها وانتشارها في كل مكان وفي أرق الأوساط بجميع بلاد القطر

أسعار الاعلانه فيها معتدلة والاتفاق عليها مع ادارة المجلة

بالمعهد الملكي للموسيقى العربية



الادارة: ٦ شارع زكي

المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 6 RUE ZAKI

IMPRIMERIE: 18 RUE BORSA

Tunefikia - Le Caire

قول على الموسيقى
وتاريخ مشاهيرها

تأليف

محمودة

يطلب من جميع المحلات الموسيقية

بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

قسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط

اتصلوا

والأمان الموفور

والثقة الوطيدة

التخفيض المحسوس

استفيدوا

خابروا قسم التقسيط رأساً بمركز البنك الرئيسي بالقاهرة وفروعه بالاقاليم
وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Le Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)

PIANOS HOFMANN

et

RADIO TELEFUNKEN

d'argent. Il était tellement pauvre qu'il ne pouvait souvent pas sortir à cause de ses souliers troués. Cet état finit par le faire désespérer de la vie, car il disait souvent à ses amis : « que ma vie ne fût pas plus longue ».

Au mois de Mars, en 1826, pendant une nuit de voyage, il fut obligé de se coucher dans une misérable chambre d'auberge, sans double fenêtre, par un temps humide et glacé. Il fut saisi de fièvre, se mit à tousser et seaignait d'un mal au côté. Arrivé à Vienne il fut mal soigné, et son neveu Charles le fit attendre plusieurs jours la visite d'un médecin, surtout parce que ceux-ci refusaient de lui rendre visite à cause de sa pauvreté. Enfin le docteur Wauruch qui, prévenu par hasard de l'état, dans lequel se trouvait le grand musicien, qu'il admirait beaucoup, lui rendit visite. Hélas c'était trop tard, il reconnut chez le malade une infection pulmonaire : le malade respirait mal et crachait du sang, souvent une douleur au cou accompagnée d'un enrouement allait jusqu'à la perte totale de sa voix.

Le mal s'aggravait de plus en plus ; il semblait que le malade savait dans quel état il se trouvait, car il répétait souvent la phrase : « Je vais bientôt faire mon salut ». Il était résigné à la mort qu'il craignait et la croyait très prochaine, il s'était déjà préparé à faire une sainte mort, une quinzaine de jours à l'avance.

Cependant il songeait beaucoup à ses bienfaiteurs et aux personnes qui s'étaient dévouées pour le servir sur son lit de mort, et il disait à ceux qui l'environnaient : « dites à ces dignes hommes, que si Dieu me rendrait la santé, je m'efforcerais de réaliser par des œuvres les sentiments de reconnaissance que j'ai à leur égard ». Souvent il invoquait Dieu en disant : « Divinité qui voyes au fond de mon âme, qui connaissez que durant toute ma vie, l'amour du pro-

chain et l'inclination au bien, ont été mes principales occupations : secourrez-moi à l'heure de ma mort ».

Huit jours avant sa mort, il était plus semblable à un cadavre qu'un homme vivant. Plongé dans une sorte de stupeur, sa tête était penchée sur sa poitrine, ses yeux fixaient durant des heures entières certains objets de sa chambre.

Il reconnaissait rarement ses amis les plus intimes et demandait parfois le nom de ceux qui étaient devant lui.

Son agonie fut effrayante : car son corps lutta terriblement avant de se séparer de sa noble âme. Le Dimanche 25 Mars 1827, il perdit entièrement connaissance. Le Lundi 26 du même mois, le ciel fut obscurci dès le matin par des nuages sombres et épais ; quelques heures après une tempête de neige s'abattait sur Vienne accompagnée d'un orage des plus terribles, d'éclairs et de tonnerres.

C'est dans ces tristes conditions que vers 5 heures de l'après-midi, son âme parut devant son créateur.

Ses obsèques eurent lieu sans beaucoup de pompes. Son corps déposé sur les épaules de ses amis fut accompagné à sa dernière demeure par quelques acteurs de l'opéra et quelques artistes parmi lesquels on compta le grand musicien Schubert.

A l'église on chanta les cantiques qu'il avait lui-même écrits composés de façon si émuante dans sa « Messe Solennelle ».

Son œuvre

L'œuvre grandiose de Beethoven dénote le travail patient et continu de son créateur. Elle a un cachet spécial d'originalité, dans l'expression des sentiments ou plutôt dans la manière de faire sentir.

Beethoven composa neuf symphonies dont la dernière : « la 9^{ème}

symphonie » est une représentation de toute sa vie en même temps l'œuvre la plus grandiose et la plus riche que la musique ait connue.

C'est le genre dans lequel il excelle ; Richard Wagner disait de lui : « la symphonie est la forme qui lui convient le mieux ; c'est le voile à travers lequel il voit le royaume des sons ».

De son vivant Beethoven affirmait lui-même ses mots en déclarant à ses amis que la symphonie était « son élément propre ».

7 concertos.

1 morceau pour 7 instruments divers.

3 morceaux pour 5 instruments divers.

16 morceaux pour 7 instruments divers.

38 solos pour piano.

16 morceaux pour piano avec accompagnement de violon ou de violoncelle.

38 trios.

1 Opéra « Fidelio » qui fut représenté pour la première fois, le 30 novembre 1805. Elle n'eut pas un grand succès à cause, des guerres franco-allemandes et du siège de Vienne. Mais ayant été retouchée et signée elle fut représentée pour la seconde fois le 29 Mars 1808, et eut un grand succès.

Beethoven mit aussi en musique une Messe et un nombre incalculable de chants avec accompagnement de piano.

— — —

Enfin la vie de ce créateur incomparable, de cet être au noble génie, doit nous servir d'exemple tout à la fois du dévouement à l'art, de la recherche du perfectionnement moral et de l'ardeur au travail.

Avec lui la musique prit tout son sens et manifesta sa supériorité, car il a été le plus abondant et le plus savant des musiciens de son temps, en un mot, c'est le maître le plus éminent de la musique instrumentale.

reusement il ne put l'épouser surtout à cause de son infirmité.

Plus tard, il connut d'autres filles allemandes, Elisabeth Brechtano, Joséphine à qui il s'était intéressé, mais il ne s'attacha à aucune d'elles.

Donc nous pouvons résumer sa vie privée en deux grandes phases : la première partie comprenant son enfance et sa jeunesse pendant lesquelles il étudia la Musique sans penser au mariage, et la seconde partie qu'il passa sourd, refusé par toutes les filles et prié d'une épouse qui lui aurait ménagé sa vie, et je crois que c'était dont il avait le plus besoin.

Son inspiration et sa manière de composer

Ennemi de la musique à programme, très hostile aux peintures musicales, Beethoven ne composait jamais sans s'être donné un sujet, car sa musique obéissait aux préoccupations de son esprit. Pour s'inspirer, il lisait les anciens poètes et les écrivains de l'antiquité tels que Homère et Virgile, et Plutarque et c'est surtout ce dernier qui eut sur lui une grande influence. Il s'enthousiasmait aussi pour Shakespeare, à la fin de sa vie il ne cessa de lire Schiller et surtout le philosophe Goethe qui disait de lui : « Je n'ai jamais vu un artiste plus concentré et plus énergique comme Beethoven ». Ayant choisi le sujet de son œuvre, il ne recourait jamais aux instruments ni aux papiers et à la plume pour composer, mais il se livrait à la réflexion, aux rêves jusqu'à ce qu'il eût composé l'œuvre et alors il tirait de sa poche une feuille et un crayon et en prenait quelques notes, puis les remettait dans sa poche.

On raconte qu'il marchait dans les rues de Vienne, la tête décou-

verte entièrement absorbé par la réflexion et les rêves. Il allait même jusqu'à ne pas donner trop d'importance à la pluie qui le mouillait entièrement lorsqu'il était inspiré. La campagne était l'endroit où il se plaisait le mieux et c'est là aussi qu'il passait souvent des journées entières installé à l'ombre d'un grand arbre pour donner à son esprit la liberté de parcourir l'empire des sons et d'en choisir les meilleurs pour en faire ses œuvres. A son retour, la nuit au milieu du silence, lorsque sa sensibilité ne souffrait plus d'aucun heurt, la muse lui inspirait des idées abondantes qu'il fixait ensuite. Ce n'est plus un musicien que l'on écoute alors, c'est un vrai poète dont l'âme est libre et généreuse, apte à recevoir et à traduire les nuances les plus fines de l'imagination. Pendant cette grande abondance des idées n'a jamais lui à son originalité et à son étrangeté dont ses 30 ans d'études incessantes avaient imprégné son caractère. Il disait lui-même. « Il faut sentir avant de penser ; ne rien concevoir mais tout sentir. »

Tous les habitants de Vienne et surtout les paysans le connaissaient et le surnommaient « Le grand maître de la Musique ». Lorsqu'ils le voyaient passer, ils ne le saluaient pas de peur de rompre son rêve.

On raconte qu'un jour il fut inspiré, lorsqu'il était assis à l'ombre d'un grand arbre dans un chemin par lequel les diligences et les carrosses passaient souvent.

Lorsque le cocher de la première voiture qui vint à passer observa de loin « le grand Maître de la Musique » il arrêta les chevaux pour ne pas le déranger croyant que bientôt il finirait son rêve et qu'il pourrait continuer son chemin sans avoir interrompu son rêve. A l'arrivée de la seconde voiture, le cocher fit signe de s'arrêter pour la même raison ; ainsi s'arrêta

la troisième et la quatrième jusqu'à ce que le chemin fut embouteillé, par une suite de voitures dont les cochers étaient allés se grouper non loin du maître pour l'admirer. Il demeura ainsi, jusqu'à ce que Beethoven les eût par hasard aperçus.

C'est encore à cause de cette grande absorption par la réflexion qu'il ne s'occupait pas beaucoup de sa tenue extérieure ni de ses affaires personnelles, il ne savait par exemple jamais l'heure qu'il était et pour cette raison, il n'était jamais à l'heure à table, mais toujours deux ou trois heures en retard. Il ne se rappelait souvent pas s'il avait payé le loyer de sa maison, qu'après avoir consulté sa bourse et compté ce qui y restait pour justifier la réclamation du propriétaire.

Vieillesse et mort

En 1815 son frère mourut et il devint tuteur de son neveu Charles. Il s'occupa de son éducation. Ce neveu lui occasionna beaucoup de chagrin par la légèreté de son caractère et son insouciance de la vie. Il faut dire ici, que ceci concourut comme sa surdité à aigrir son caractère et à le rendre irritable, bourru et misanthrope. Vers cette époque là, sa voix puissante, son imagination pittoresque et sa virtuosité commençant à décliner peu à peu chaque année jusqu'à ce qu'il ne put plus jouer, non par incapacité, mais parce que sa surdité l'empêchait d'entendre ce qu'il exécutait. C'est pourquoi il refusait de jouer sur n'importe quel instrument et à n'importe quelle occasion.

Dès 1816 l'argent lui manquait souvent, car les nobles qui le subventionnaient cessaient de lui verser les 4.000 florins. Il connut de nouveau une véritable époque de misère et de pauvreté, et lorsque le besoin l'obligeait, il se tournait vers ses amis pour obtenir un peu

ne devint empereur lorsqu'il était encore premier consul de France, car il le considérait comme l'apôtre de la démocratie et le libérateur du peuple français. Son enthousiasme pour lui, lui inspira en 1804 une œuvre pleine de nobles sentiments de courage militaire et d'héroïsme. Sur la première page de cette œuvre, il écrivit de sa propre main : « Bonaparte ». Mais un jour en 1806 lorsqu'il se préparait à la lui envoyer, un de ses élèves qui était contrainct de son désir et de sa haute considération pour l'empereur, ayant lu dans un quotidien la nouvelle du sacre de Bonaparte empereur, se hâta d'aller annoncer la nouvelle à son maître.

Celui-ci furieux de ce qu'il venait de lire, prit son œuvre, déchira la première page portant le nom de Bonaparte et la jeta à terre en disant d'un air moqueur : — Est-ce ainsi que Bonaparte prouve qu'il est injuste et que bientôt, forçant le rôle qu'il joue, il piétinera les droits du peuple qui fut la cause de sa gloire. » Et quand son élève voulu ramasser la feuille, Beethoven lui dit : « Laisse son nom être piétiné, car il a démolé tous mes espoirs en lui. »

Surdité et misère

En 1796 après son retour d'un voyage à Prague et à Berlin, lorsqu'il avait 26 ans, à la suite d'un refroidissement, il sentit un mal dans son oreille gauche. Il se plaignait d'entendre un bourdonnement continu dans ses oreilles. De plus en plus ses oreilles s'alourdisaient jusqu'à ce qu'il devint tout à fait sourd, en 1800. Il ne pouvait se mettre en rapport avec les hommes que par l'écriture et la lecture. Cette surdité a été pour lui la cause d'une grande misère qui alla même jusqu'à le faire songer au suicide. Sa correspondance avec ses amis le prouve bien, car le 29 juin

1800 où il écrivait à l'un d'eux :

« ...Je suis un vrai misérable, car voilà déjà 2 ans que je tâche toujours de m'éloigner de la société des hommes parce qu'il m'est impossible de dire à tout le monde que je suis sourd. Et si je pratiquais un autre métier, ce mal aurait été de moindre importance, mais hélas ! je suis un musicien et le mal est bien pire que ce que vous pouvez vous imaginer !. » Dans une autre lettre il disait « ...pour moi point de récréations humaines, point d'entretiens agréables, point d'épanchements récréatifs. Il me faut vivre comme un proscrit ». « ...Tu ne peux pas te rendre compte quelle vie désolée et triste je mène depuis 2 ans. La faiblesse de mon ouïe, m'est partout apparue comme un spectre. J'ai passé pour un misanthrope quand je le suis si peu. » « Si je ne craignais pas le jugement dernier, je me serais déjà suicidé. »

Malgré cette grave infirmité, Beethoven continuait à diriger son orchestre. Il se basait sur la justesse du rythme, quant aux chants, il n'a pas pu continuer à les diriger à cause de l'imprécision du batttement de sa mesure.

En 1801 le comte de Waldstein, gouverneur de la Ville de Bonn mourut et par le même fait Beethoven cessa de recevoir la subvention que lui offrait le généreux défunt. Il songea alors à partir en Angleterre, car il venait d'entendre que Rossini donnait à Londres des concerts et que en 5 mois il avait gagné 10.000 £. Mais il manquait d'argent. Il commença alors à donner des leçons de piano, principalement à Joséphine Bunsvik et à l'archiduc Rodolphe, et à vendre ses compositions pour pouvoir subvenir à ses besoins. En 1808 le Roi de Castille lui proposa de venir dans sa cour pour diriger l'orchestre du palais. Cette proposition occupa son esprit pendant un certain temps, car les appointements

et les conditions offertes étaient très favorables.

Finalement les conditions dans lesquelles il se trouvait ainsi que le désir d'échapper à la misère qui l'oppressait depuis déjà 6 ans, le décidèrent à accepter cette offre.

Et il était sur le point d'envoyer au roi une lettre affirmative, lorsque quelques nobles de Vienne, craignant d'être privés d'un tel génie lui offrirent une subvention annuelle de 4.000 florins à la condition de ne pas quitter Vienne. Ainsi il put se passer d'un engagement qui l'aurait énormément gêné et put se livrer librement à développer son talent.

Sa vie privée

Le sentiment de l'amour était chez lui le plus fort et le plus sensible. Il accordait son amitié à quiconque lui était fidèle et malgré cela, il n'a pu durant toute sa vie jouir d'un bonheur conjugal, de l'affection d'une femme qui se serait donnée toute entière à lui et qui l'aurait consolé dans sa misère. Toutes les femmes qu'il rencontrait glissaient comme des ombres dans sa vie. Il avait toujours pour elles de tendres attentions ; mais ses sentiments étaient aussi purs que ceux d'un enfant.

Cependant d'après sa correspondance on constate qu'il avait aimé une certaine Thérèse Malfatti ; jeune fille ravissante, dans la fleur de l'âge, excellente musicienne et claviciniste de talent. Elle avait de grands yeux noirs une opulente chevelure brune, une peau mate et légèrement blâtrée, en un mot elle avait une beauté séduisante. Ses grâces et son esprit distingués, ne pouvaient pas manquer d'impressionner la nature sensible de Beethoven.

Dans ses œuvres « l'Appassionata », « l'Aurora », « la Romantique en Fa Majeur », on sent facilement les doux sentiments d'amour qu'il veut exprimer. Malheu-



BETHOVEN

tête sa barbe souvent vieille de quelques jours accentuaient la couleur brune de son visage.

La providence l'avait pourvu d'une nature joyeuse, aimant la gaieté et les divertissements, malgré ses maux intérieurs. Son langage était plein d'expressions comiques et paradoxales. Il était violent et nerveux ; dans un moment de fureur, il essaya de briser une chaise sur la tête du prince Liehpouzki, mais c'est la revêtu d'une âme noble et douce car après une scène de colère il revenait à sa bonne humeur.

Partout et toujours il avait l'air d'un inquiet, et n'était à l'aise qu'en promenade c'est-à-dire à la campagne qu'il appelait « le jardin de Dieu ».

Ses distractions sont célèbres : on raconte que se trouvant un jour chez la famille de Breuning il cracha sur un miroir qu'il avait pris pour une fenêtre.

Beethoven avait deux passions : Son art et la vertu ou plutôt le culte de l'honneur. Il se montra, durant toute sa vie, soucieux de son progrès moral. La perfection de son art et la finesse de ses sentiments lui créèrent parmi la noblesse de Vienne une renommée qu'il garda pour toujours et qui ouvrit les portes de ses palais.

Mais Beethoven était démocrate et ne faisait aucune différence entre la haute noblesse et les simples bourgeois, entre un prince et un mendiant, car disait-il : « Nous sommes tous égaux devant Dieu ».

Beethoven était tellement pénétré de ce principe que lorsqu'il s'adressait à un noble il lui parlait sur le même ton qu'à une personne ordinaire.

Il ne tenait aussi presque pas compte des règles de l'étiquette à laquelle les nobles sont habitués

soit dans leurs réceptions soit dans leurs conversations. Il les haïssait pour leur orgueil.

En 1796 lorsque le prince prussien Ferdinand vint pour la première fois à Vienne, on donna à son honneur une grande fête dans le palais de l'empereur à laquelle Beethoven fut invité. La soirée alla avec un ordre parfait, jusqu'au moment du souper. Après que tous les invités prirent place à table, Beethoven remarqua que le prince Ferdinand et quelques nobles de sang royal avaient une table spéciale séparée de celle des invités. Fâché de cet acte d'orgueil, il ne put continuer à voir ce spectacle et il se leva brusquement quitta la salle en fermant la porte violemment après lui. Tous les témoins de cet acte se mirent à le critiquer plus ou moins délicatement. Peu nous importe, qu'il ait eu raison d'agir de la sorte ou non, tel était son caractère devant lequel tous les princes furent obligés de se soumettre, car on raconte que dans une seconde fête célébrée pour le même prince et dans le même palais, Beethoven fut invité et prit place à la table réservée au prince entre lui et l'impératrice. Désormais on lui donna toujours la place digne de son génie, place que ni ministre ni prince ne pouvaient avoir ; place qu'il a méritée non en raison des titres de noblesse ou des médailles données par des rois mais des dons prodigieux que le Roi des rois lui avait donnés. Malgré cela il était très modeste et ne méprisait rien de plus que les mots d'admiration ou de louange.

Beethoven et Bonaparte

La politique le passionnait. Il était partisan de la liberté et du régime républicain. Il admirait beaucoup Bonaparte avant qu'il

grands maîtres : les opéras, les sonates qui lui firent prendre conscience de lui-même et constater son infériorité envers eux.

Mais à peine commençait-il à goûter le plaisir du séjour à Vienne que la mort vint mettre fin à la vie de sa mère qui lui était très chère. Il dut alors rentrer à Bonn pour prendre soin de ses frères devenus orphelins.

Cette partie de la vie de Beethoven demeure encore par partie mal connue. Ce qui est certain c'est que passionné pour l'art et ambitieux de gloire, il se remit sérieusement aux études et s'exerça surtout à l'art de varier et à la composition.

Installation à Vienne

Il resta donc dans sa ville natale jusqu'au début de l'hiver de l'an 1792 au moment où le grand musicien Haydn retournait de Londres passant par Bonn. Ce fut une occasion très propice à Beethoven pour faire sa connaissance. Et, épris par son grand talent, il lui exprima son désir de le suivre et d'étudier sous sa direction.

Haydn s'étant rendu compte de la capacité de Beethoven, reçut la proposition du jeune maître avec beaucoup d'encouragement et grâce aux bons offices du comte Waldstein, Beethoven partit avec lui à Vienne. Reconnaisant à Haydn cet acte d'encouragement, il composa 3 trios intitulés (opus I) qu'il lui dédia. En même temps il renonçait à toutes ses compositions primitives dont il rougissait.

Le nouveau professeur prévoyait comme le fit Mozart ce que l'avenir réservait à Beethoven, en disant à ses amis après sa première rencontre avec lui : « Faites attention, cet homme fera parler de lui dans le monde entier ». C'est pourquoi lorsque dans une de ses œuvres, il voyait qu'il avait

sacrifié la forme et les règles musicales pour exprimer librement sa pensée, il ne lui corrigeait pas ses fautes, pourvu que le passage satisfît l'oreille. De plus il n'attirait jamais son attention sur les règles de l'harmonie, car il disait que de telles règles ne sont utiles que pour guider ceux que Dieu n'a pas si généreusement doués et non pour enchaîner les créations d'une grande imagination pareille à celle de Beethoven.

Mais malheureusement un jour en retournant de la maison de Haydn, ayant sous le bras une de ses compositions les plus récentes, il rencontra le musicien Schenk, qui, après une courte conversation lui demanda de lui faire voir son œuvre. À peine eut-il jeté un coup d'œil sur la première page qu'il haussa les épaules puis tournant quelques autres pages, il fit le même geste. Beethoven furieux lui demanda ce que pouvait signifier ces gestes. Schenk lui répondit :

— « Il est possible qu'un grand maître comme Haydn ne s'aperçoive pas de quelques fautes de composition car il est censé ne pas être un professeur mais regardez ici... et il posa le doigt sur un certain passage, c'est faux, c'est contraire aux règles. Là aussi... »

— « Croyez-vous que Haydn me néglige et ne se donne même pas la peine de corriger mes fautes ?... Et en quoi puis-je profiter de lui sinon la correction de mes fautes ?... »

Et ce fut la cause pour laquelle il cessa d'aller chez lui et de dire cette phrase à un musicien contemporain qui après avoir copié une de ses œuvres, signa à la fin « Beethoven élève de Haydn » : « Il m'a donné des leçons, mais je n'ai rien appris de lui. »

Il commença alors à prendre des leçons de Schenk avec qui il ne resta pas longtemps et se confia bientôt à d'autres maîtres tels que Albrechtsberger qui lui apprit

le contre point. Salieri avec qui il s'exerça à la composition dramatique et vocale. Il suivit tant de différents cours qu'à l'âge de 30 ans il avait fait 12 fois l'étude de « l'art de la composition ». Mais il faut dire qu'à défaut de bonnes leçons Haydn lui donna le bon exemple.

Malgré toutes ces études, ce révolutionnaire musical ne put atteindre son génie à la rigueur des règles et il revint à ce qu'il faisait préalablement : « sacrifier les règles pour la beauté de la forme ».

On raconte qu'un jour un de ses élèves lui dit en lui présentant une de ses compositions :—

— « Ceci est faux mon professeur. »

— « Qui vous a dit cela ? lui demanda le grand maître. »

— « Tous les théoriciens de la musique ; et il lui cita quelques noms. »

— « Soit, mais moi je dis que c'est juste. »

Plusieurs discussions semblables eurent lieu plus tard entre Beethoven et d'autres musiciens et il leur répondait toujours :

« Si ceci n'est pas conforme aux règles, et bien ce sont les règles qui sont fausses, quant à ma composition elle est correcte. »

Ce qui lui permettait d'aborder de telles originalités, c'est qu'au cours de sa carrière il ne composait pas pour gagner sa vie comme le faisaient la plupart des musiciens contemporains, mais plutôt pour le progrès de l'art et l'ennoblissement du goût et l'essor de son génie vers l'idéal le plus élevé de la perfection.

Son portrait et ses caractères

Son corps était de taille moyenne à la carrure puissante et rude. Son visage aux traits marqués, taché de petite vérole, ses yeux d'un bleu gris reflétaient la bonté. Ses cheveux noirs tombant de sa

litaine de Saint-Bombard puis entra au service de la cathédrale de Liège comme chantre grégorien. Plus tard, grâce à la situation de son père et à ses qualités artistiques, il eut une certaine renommée qui lui valut une place dans l'orchestre que son père dirigeait, mais il la quitta bientôt et travailla comme ténor à la chapelle princière de Bonn.

Naissance et années d'apprentissage

En 1767 Johann se maria avec Maria Josepha Foll et malgré ses revenus minimes qui ne dépassaient pas 600 marks par an, il déserta la maison paternelle car de temps en temps son père l'aidait financièrement. De ce mariage il eut le 16 décembre 1770 un enfant qu'il nomma Ludwig comme son grand-père. Voilà où je voulais vous amener chers lecteurs et lectrices car ce Ludwig est pour cette fois le héros de mon article.

Johann loin de s'occuper de son fils et de prendre soin de son éducation, passait la plupart des temps hors de la maison.

Sa mère la bonne Maria Josepha qui l'aimait tendrement en prit soin et le fit entrer à l'école élémentaire de Neugasse où il apprit à lire et à écrire. Elle incultiva surtout en lui l'amour de la vertu et du beau.

Vers l'année 1772 le grand père Ludwig mourut et ce fut alors le commencement d'une vie de misère pour la famille du jeune Ludwig car le revenu du père seul ne pouvait suffire aux besoins d'une vie très modeste.

Malgré ce coup fatal, Johann continuait à boire et à rentrer ivre presque tous les soirs. Il se disputait souvent avec sa pauvre femme, cassant la vaisselle jetant au loin tout ce qui lui déplaisait. Quand il rencontrait son fils en chemin, il se mettait à le

batifoler avec sa canne sans la moindre raison.

Ainsi cette brutalité de son père et l'amour exagéré de sa mère, qui ne vivait que pour son fils, contribuèrent à créer chez l'enfant un certain sentiment de timidité, de plus, ne le laissant jamais rien faire de lui-même sa mère paralyssa chez lui la faculté de compter sur lui-même.

Cependant malgré la grande crainte de son père et les précautions qu'il prenait pour ne pas le rencontrer sur son chemin, à peine qu'il l'entendait chanter ou jouer au piano, il se pressait de s'installer très près de l'instrument pour écouter et observer son père.

Lorsque celui-ci finissait son exercice et quittait la salle, il essayait de bouger les touches de l'instrument avec ses doigts mignons.

Cette audition presque quotidienne du chant et de la musique de son père, cette atmosphère baignée de musique qu'il respirait étant encore tout petit, furent les causes de la manifestation de ses incompréhensibles aptitudes musicales que Dieu n'a encore données à aucune autre personne aussi abondamment.

Peu à peu son père remarqua la passion qu'avait son fils pour l'art musical et il commença lui-même, lorsqu'il avait encore 4 ans, à lui apprendre le solfège, puis le violon et le piano, dans le but d'en faire un petit virtuose.

Seulement Johann était très nerveux et quand l'élève ne comprenait pas vite ce qu'il lui expliquait il le frappait rudement et ainsi pas une leçon ne se passait sans que le malheureux élève n'ait reçu une bonne taloche. Souvent pour échapper à ces coups de bâton, le jeune élève se levait au milieu de la nuit pour étudier les exercices qu'il devait réciter le lendemain. Il en fut ainsi pendant 4 ans.

Cependant les progrès très sensibles qu'il faisait, amenèrent son père à remettre le soin de son apprentissage à un professeur sérieux et capable. Ce fut d'abord le musicien Tobias Pfeiffer puis Christian Gottlieb et finalement Neefe, homme cultivé et théoricien célèbre, qui tour à tour reçurent la charge de faire continuer à Ludwig les études que son père avait commencées, mais ce fut surtout Neefe qui le lança dans sa carrière. Contrairement au caractère sauvage de son père, ce professeur était patient, doux et aimable et ce sont justement ces qualités qui aidèrent l'enfant à faire dans un laps de temps de prodigieux progrès. Pour l'encourager, son père le conduisit dans la salle des académies musicales de Cologne où il joua quelques petits menuets, et des fragments de sonates.

A 12 ans il jouait du piano avec un talent remarquable et déchiffrait très bien, il était même arrivé à jouer facilement les morceaux les plus difficiles de Sébastien Bach, dont la musique est réputée comme étant la musique la plus difficile qui ait été composée en raison des complications qu'elle contient. Un an après on publiait un solo pour piano composé par lui à l'âge de 8 ans, s'il faut en croire les dires de son père.

Lorsqu'il eut atteint l'âge de 15 ans, le prince Maximilien de France, frère de l'empereur Joseph II, l'engagea dans l'orchestre de son palais. Mais désirant continuer ses études, son séjour au service du prince fut court car en 1787 à l'âge de 17 ans, il fit un voyage à Vienne pour éprouver ses connaissances musicales et continuer ses études. Ce fut pour le jeune maître une cause de grande joie, car c'est là qu'il fit la connaissance de Mozart qu'il estimait beaucoup et pour qui il garda toute sa vie une certaine considération. C'est là aussi qu'il entendit la musique des

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

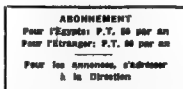
ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-MEHY (Ph. D.)



N^o. 11

1ère Année.



16 Octobre 1935. P.T. 2.

BIOGRAPHIE DE

BEETHOVEN

(D'après les documents authentiques et les ouvrages les plus récents)

par Georges Aziz (Collage Koronfish)

Son origine et ses parents

Ludwig van Beethoven était d'origine hollandaise. Son grand père Ludwig fut le premier, qui par suite de démêlés entre lui et sa famille, émigra en Allemagne à l'âge de 14 ans. C'était un virtuose ayant quelques notions d'harmonie et de théories musicales et bien doué pour devenir artiste ; ce qui, à cette époque là, lui permettait de s'assurer une certaine aisance. Il se mit à parcourir les différentes villes de l'Allemagne

allant de château en château, comme le faisait à cette époque la plupart des musiciens, travaillant au service du Seigneur qui le payait le mieux jusqu'à ce qu'il arriva à la ville de Bonn et entra au service du prince Maximilien Frédéric. Ce prince riche était grand amateur de musique et avait dans son palais un orchestre dont les membres étaient non seulement bien payés mais logés et nourris chez lui. Peu à peu grâce à ses rapides progrès et son talent remarquable Ludwig réussit à devenir le chef de cet orchestre, et ainsi celui qui par-

courait autrefois les chemins allant de château en château se au des ne sachant s'il aurait un abri pour la nuit, put porter des habits somptueux galonnés et brodés. Quand il marchait dans la rue, tout le monde le saluait respectueusement car sa renommée avait mis son nom à la bouche de tous.

S'étant marié, il eut en 1712 un enfant qu'il nomma Johann. Comme son père, ce fils avait quelques aptitudes pour la musique et avait surtout une belle voix. Il fit quelques études musicales à l'école des chœurs de l'église métropo-



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D.



الاستاذ المساعد الدكتور عبد الله محمد

التوسيع

لشهادة البكالوريوس في اللغة العربية

دكتور محمد عبد الله محمد



دبوانه كبير الامناء

٢٣٣

حضرة المحترم رئيس تحرير مجلة «الموسيقى»

رفعت إلى الأنظار العلية الملكية العدد الذى قدمتموه من مجلة «الموسيقى» إلى حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك المعظم فنال حسن القبول . وإني أتشرف بأبلاغ ذلك الى حضرتكم مع الشكر السامى .

وتقبلوا وافر الاحترام .

كبير الامناء

سعيد ذو الفقار

تحرير آفى ٢٤ اكتوبر سنة ١٩٣٥

ومن للموسيقى غير آنى الفارق يعلى شأنها ، ويصون حسنها ، ويمر أهلها ،
ويأسهم ثوبا من الفخار لا يبل ؟

وأى مجد تتناول إليه أعناق الموسيقيين أشرف من الرضاء العالى يفهم
التلوب سرورا ، وأى جزاء أوفى من الشكر السامى يملا القوى عزما وإقداما ؟
إن ما أولانا به الملك المفضى ، أيد الله ملكه وأسبغ عليه النعم ، يسجر
الشكر ، وإن كانت كل جارحة مَقُولًا بفيض شكرأ وثناء . فقبل ، يا مولاي
منا صالح الدعوات ، كتب الله لك العافية فى بذك ووليك ومن تظلم رعايتك .



الموسمى

مَجْلَّةُ اِسْتَبْرَاقِ
تَقْدِيرِ نَفْسِ شَرِیَّةِ مُوقَاتَا

تقدیر نصف شریہ موقتاً

لِأَنَّ حَالِ الْمُعْهِدِ الْمَلِكِيِّ لِلْمُؤَسَّسَةِ الْعَرَبِيَّةِ

رئيس التحرير المسئول : الدكتور محمد راجح محمد الطفيحي

کتاب البحر

نصف عام

حار الله للمهد الملكى للموسيقى العربية ان يخرج للناس هذه المجلة ، تحرى علوم الموسيقى وآدابها وعلفنها . وتكون لطلاب هذه العلوم مادة وزاداً ، ولأهل الفن من الموسيقيين سنداً وعماداً ، وللهواة بضاعة ، وللباديين متعة وسوى . وللبتدئين درساً وتحصلاً . وللنظر في رياضة وتجميل

وكان هذا الذي أخذ به المهد نفسه لبوغ هذه الغاية الشريفة شاقاً مجهداً ، يتطلب بذل الطوق ، واستنفاد الوسع ، فاستأنته وصرقاً فيه كل العناية ، ما يؤي لنا جهد ، ولا قر لنا عزم ، حتى استقام الأمر . وأسنق لتقدير ولقد سلخت « الموسيقى » نصف عام في حمة الموسيقى والتوافر على التهوض بها ، والعكسوف على استقصاء فنونها وعلوم أنفهامها وأصواتها وتاريخها وتحليل أعلامها ، والحدب على أهلها وأنصارها وثبيت طلائد المودة بينهم ، وتوكيد علاقتهم ومعالجة شئونهم ، فهل أدت « الموسيقى » رسالتها في هذا المدى القصير ؟

الرسائل

۵۰. دشمنان ما را نقطه ضعف می‌جست

۸. «خارج» «» «»

الإحصائيات تبصير على إدارة

الْبُرَاةُ

۲۲ شایعہ المکتبہ نازی - مصر

تالیفون رستم ۵۸۶۸۹

العنوان التسلسلي: ١١٥١

في هذا الموضع

مصنفه
المسلم الموسيقى في الدولة الحديثة
اللوكة الموسيقيون :
عزوبك الانجريت
حياته الفنية في ولاية عجمه
الجه والمسمى والتقدم الاصوات
كارمن الحادثة تحتل مكانها بيزه
اول مصنفات العرب في الموسيقى
يقولون ان اسحق الكسلى
بذيع الموسيقى وبناها
القسم الفرنسى
مهر هده الموسيقى لاورية

لا مندوحة هنا عن أن نعرض لما أجمعنا عن التعرض له زمناً طويلاً ، ذلك باننا ماكدنا نقطع من الوقت أقصره حتى هطلت علينا رسائل النساء والتجديد ، وكلمات العطف والتشجيع ، وتجلت آيات البر والالطاف ، وكان قلم التحرير يدرك عظم المسؤولية التي أُلزِمها في عنقه ، ويُقدِّرها ، فاستجيا أن ينشر الرسائل . ويذبح الكلمات ، ولَمَّا يأت من العمل جيلاً ، ويُضد إلى الموسيقى وأهلها جيلاً

ولقد زادت تمبازُ الفراء حتى أعوزنا حصرها ، وأريت مَسْرَاتهم حتى أعجزنا شكرها ، فاعترفا بقدر العدة وعلماً بما يجب للنعم من شكر مفروض الآداء ، تهيأت لنا الفرصة بعد جهاد نصف عام أن نعلن هذا الشكر .
كُتِبَ أَيَّاماً ، وَأَيَّاماً عَمَلَات ، وَأَنْ تَمُتِل :

أَنْتَ امْرُؤٌ جَلَلْتَنِي رِغْمًا	أَوْهَتْ قُوَى شُكْرِي قَدَّ ضَعُفًا
فَأَلَيْكَ مِنِّي الْيَوْمَ تَقْدِيمَةً	تَلْقَاكَ بِالنَّصْرِ مَكْتَشَفًا
لَا تُؤَدِّبُنِي إِلَّا عَارَةً	حَتَّى أَقُومَ بِشُكْرِ مَا سَلَفًا

وهذه النهضة الموسيقية التي تدعو إليها ، الموسيقى ، وتجاهد في إحياها بجميع الوسائل العلنية . وتكبد في سبيلها كثيراً من المشاق المادية ، نهضة إصلاحية قد تمس . من قرب أو بعد ، ما تواضع عليه أهل الفن قديماً ودرج عليه كثير من الفنانين الذين ورثوا عنهم ، ونالوا حظاً من تركتهم

والإصلاح ثورة على المؤلفات زرع أركانه وتَفَوُّضُ بنيانه . فهو لذلك متأخر حتى تستسيغه النفوس الجمادة ، وتتأده الأذواق المثقفة ، وهو ثورة ولا ينبغي أن يكون غيرها ، ذلك أنه لا يوجد شيء أمك بالجمتمع من أن يحمّد في موقفه والدنيا بطبيعة تكوينها وتخلّفها تجري سراعاً في تقدم أبدي لا حد لهايته وثورة الإصلاح ، قد يكتوى بنارها الثائرون ، ويشتوى لظواهر المصلحون . فيزل بهم الخسف والموان وهم صامدون . لا تتزعزع عقائدهم . ولا تخور عزائمهم علماً بأنهم النالون وإليكم مثلاً واحداً في غناء عن كثير مما يحفل به التاريخ

هذا فاجر الموسيقى المبدع . ابتكر إدخال الدراما في الأوبرات التي يلحنها فحضر معاصروه عن تفهم ابتكاره في موسيقاه ، وشنوا عليه حرباً عواناً . تطلّحن فيها مشاييمه ومعارضوه ، فكان الألمانيون إذا أرادوا الإزدراء بموسيقار ، والحط منه ، قالوا عليه فاجري

فصعد فاجر ، للدفاع عن عقيدته ، إلى تأليف الكتب والزيادة عنها برسائل قوية ينشرها في الصحف ، كل ذلك والعراك ناشب . والقتال مستمر ، حتى مثل رواية لوهنجرين فأصابت من أذواق الجمهور رضا قليلاً ، لكنه غضب وفارت فورته فأنكر على الموسيقى جرأته في محاولة هدم ما درج عليه

ظل الشعب الألماني يستقبل ابتداء فاجر في تلحين أوبراته بالازدراء والسخط ، وتتابه في ذلك بقية الشعوب الأخرى . وفاجر لا يعبأ بهم ، ولا يكثر لجودهم لأنه ثابت العقيدة راسخ الإيمان بأنه محمود المعجب

ولقد سمع أن يتزع من أذهان الأمم عظمهم انتراف ، فابن وئاب . ولكنة ما كاه يمل روايته تانوير في باريس حتى استقبله الشعب الفرنسى بسخط لا عهد له به ، وما صادقه رواية قبلها ، فاقسمت بذلك ميادين القتال وترامت أطرافها إلى ممالك كثيرة غير ألمانيا ، فأصبح لزاما أن يتولى فاجنر القيادة العامة غير يائس ولا غلظ . واضطر للسفر إلى تلك الممالك ليأشر بنفسه تمثيل رواياته ، ويواجه تلك الشعوب في نضالها ليؤهلها إلى استيعاب ذلك الفتح الفنى الجديد ، فسافر إلى إيطاليا ، ثم إلى باريس وعاد بعد ذلك إلى ألمانيا توجه فاجنر إلى مونيخ ليأشر فيها تمثيل روايته الأوبرا « تريستان وايزولدا » فلم يكده يشهدا ملك بافاريا حتى جعله رئيسا لإدارة المدرسة الموسيقية بمونيخ ، كما أمر ببناء مدرسة جديدة خاصة بتعليم فن الأوبرات ووكل إلى فاجنر رياستها

وما زال فاجنر يدافع عن عقيدته في الإصلاح ، ويقاسى من ثورته فيه حتى هب الأذهان الجديد . فعداه الشعوب وخلدت آثاره ، وحسبك ما تعرفه عن روايته « أساتذة الغناء » و « حلقة نيبولنج » بعد هذا الجهاد الطويل تغلب الإصلاح . وانقاد المعارضون وتمشوا مع الرقى ، وصفت قلوب المخلفين الذين ينقمون . في إخلاص ، حتى إذا لمسوا الهدى اهتدوا وعاونوا في بناء ثقافة بلادهم الفنية ودعموا أسسها . أما الحاقدون الحاسدون فقد تبت عليهم العشب ونسج العنكبوت هذا مثل لا تعداد . لضيق المقام . ولكثرة أشباهه من الأمثلة والشواهد مما لا يعيب عن حضرات القراء . وهما نحن أولا نتميز بما يحبونا به أهل الفضل من المبار والمبار . ونسأل الله أن يلمنا وإياهم التوفيق

وكبريكم
وكبريكم





موسيقى الدولة الحديثة السلم المرفقى

منذ عرف السلم الموسيقى وهو مرتبط بالآلات الموسيقية في كل زمان ومكان . فالشعوب الفطرية لا يتجاوز حقلها من الموسيقى بضعة أصوات تتجلى في آلاتها ، وتبين في صالة عدد الثقوب الموجودة على جوانب آلات النفخ ، وقلة عدد الأوتار في الآلات الوترية إن وجدت . فاذا أصابت هذه الشعوب نصيباً من المدنية يستوجب زيادة أصوات الغناء فيها ، فأن أثر ذلك يظهر في آلاتها الموسيقية بزيادة عدد الثقوب وعدد الأوتار .

وإذن لابد لتطور السلم الموسيقى من ثلاث إلى خماسي فألى سباعي من أن تماشى الآلات هذا التطور في حلقاته .

ولقد سبق أن ذكرنا أن السلم الموسيقى الذي كان مستعملاً عند قدماء المصريين في الدولتين القديمة والوسطى هو السلم الخماسي الذي كان خلواً من أنصاف الأبعاد . العربات ، وكانت أصواته على نسبة بمد كامل أو بمد ونصف ، مثل أصوات الأصابع السوداء في البيانو الحديث ،

ويظهر الدولة الحديثة غاب هذا السلم الموسيقى الخماسي ، وحل مكانه السلم السباعي وهذا هو علة ما نراه في آلات الدولة الحديثة من الزيادة العظمى في عدد أوتار الجناح والكنارة ، والتغارب الشديد بين دساتين العود ، بل وما نراه في المزمار من الثقوب المخرصة التي لا تبعد كثيراً عن بعضها .

وقد حاول الكثيرون الوصول إلى معرفة الأجزاء المصرية التي انقسم إليها السلم الموسيقى في مصر، أى إلى معرفة مقدار النغبات التي توسطت المقامات الأساسية . ولما كان مثل هذا البحث يتعذر الاستدلال عليه إلا من الآلات بعد أن أعجزنا الحصول على لحن من الألحان القديمة التي يستحيل الوقوف عليها بعد أن عفت منذ آلاف السنين ، ولم يكن لها وعاء غير حناجر المغنين وأصابع الموقنين إذا ما تحركت على الآلات . ولما كانت الآلات الأبقاعية كالصاجات والطبول والصنوج والدفوف لا تفيد في مثل هذا البحث ، وكذلك لا ينفذ النغير . فلم يبق إذاً إلا الآلات الوترية وهي الجنت والكنتارة والعود ، وآلات النفخ وهي الناي والزمار والمزمار . والأخيرة وهي آلات النفخ أصح لهذا الغرض لسهولة معانية تقوياً وإمكان مقايستها . ولهذا لا عجب إذا رأينا أن أقدم التجارب قد أجريت على هذه الآلات . وكان أول من فكر في هذه الطريقة هو فيتس « F. J. Fitts » ، وكان مصيباً في طريقة التفكير ، مخطئاً في التنفيذ خطأ لا يرى معه أهمية لذكر تجربته .

ثم قام بعده فيكتور لورى « Victor Lorey » وأعاد في ليون بحث فكرة فيتس ، وقام بتجارب أوسع نطاقاً وأكثر إحكاماً وأتمن أساساً . وقد نشر نتيجة أبحاثه في المجلة الفرنسية « Journal Asiatique » سنة ١٨٨٩ ثم أعاد نشرها في الجزء الأول من دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية « Lavalgnac » سنة ١٩١٣ . وتتلخص طريقته في أنه صنع نماذج لكل ما أمكن أن تصل إليه يده من النايات أو الزمائر أو المزمار المصرية القديمة الموجودة في باريس وليدن وتورين وغيرها . وقد اجتهد في أن تكون النماذج التي يصنعها طبق الأصل تماماً ، طولاً وعرضاً وشكاً ، محتفظاً تمام الاحتفاظ بأبعاد الثقب واتساعها وأراد بعد ذلك بالعزف بها الوصول إلى النغبات التي كان يشتمل عليها السلم الموسيقى المصري القديم ، وهنا اعترضته صعوبة جديدة وهي : كيف ينفخ في تلك الآلات وكلها متشابهة ؟ هل ينفخ فيها على أنها ناي . أو على أنها زمار ، أو على أنها مزمار ، إذ كان يوق النغم ساقطاً في جميعها . وبذلك بدأ يجتهد في تمييز كل نوع على حدة ، فلاحظه ناي تركه دون بوق ، وما ظنه مزماراً أو زماراً صنع له بوقاً للنغم ، ثم قصد بعد ذلك إلى موسيقيين صناعتهم العزف بآلة الفلوت الغربي الحديث وطلب إليهم العزف بآلاته هذه التي اصطنعها ثم دون ما وصل إليه من النغبات .

والآن نناقش هذه الطريقة فنجدها غير دقيقة في البداية وخطأ في النهاية . أما عدم دقتها في البداية فنشاهد عن استحالة مطابقة آلاته التي صنعها للنماذج الأصلية تمام المطابقة . وأما خطأه في النهاية فقد جاء من أنه صنع

أبواق الزامير حسب ما يترأى له . ثم لم يقف خطأه عند ذلك بل استحضر من الموسيقيين الحديثين من يرفع له في تلك الآلات القديمة وهذا خطأ أيضا إذ العازف الحديث غير العازف القديم .

والعازف يجتهد دائما أن يضبط من تلقاء نفسه أصوات النغمت لتتفق مع ما هو ثابت في عقله من سلم موسيقاه . ومهما كانت الآلة التي يعزف فيها أجنبية فلا بد أن يأتي في نغمته بواسطة عرفة الكثير من سلمه الموسيقي الساكن في رأسه والمتعود سماعه وعزفه - وذلك مثبت علمياً - وسبب ذلك أن العازف الحديث بآلة الفلوت عظيم المهارة في تغيير حركة شفثيه أثناء العزف وتغيير حركة النفخ إلى درجة تمكنه من التلاعب بالنغمت .

ولكن هناك طريقة مثلى للوصول إلى هذا الغرض لا يمكن أن تخطئ ، فضلاً عما هي عليه من السهولة ، تلك أن نعني حاسة السمع من هذا البحث إطلاقاً ونجعل المسألة حساية بحثة نفستين بواسطة العلوم الرياضية وحدها على تقدير نغمت هذه الآلات باستخراج نسبها من مقاييس أبعاد تلك الآلات وأبعاد ثقوبها واتساعها وما إلى ذلك . وقد حسبها الأستاذ الدكتور راس ، العالم الموسيقي الكبير ، بتلك الطريقة ووضع نتيجتها جدولاً مقدرًا بالتقدير الموسيقي المعروف بالطريقة المثوية . ويضيق هذا المقام عن الأسهاب في سرد حسابات هذه النتيجة ودقائقها . ولكن عما يجدر الإشارة إليه أن النغمت التي توصل إليها في حسابها وإن كانت كلها تقريباً في أبعادها بردات وعربات أي أنها نغمت كاملة وأنصاف نغمت إلا أنه كان بينها ما هو أقل من العربات وهو نادر جداً .

وكان المصريون يصنعون آلات النفخ على الطريقة الحساية لا الجبرية ، أي يهتمون بحساب الأبعاد لاجتماع الأصوات ، ولذا نجد أبعاد الثغوب ثابتة تقريباً .

عظمة النفس

قال ابن سرينج : دعاني فتية من بني مروان فدخلت إليهم وأنا في ثياب الحجاز الغلاظ الجافية ، وهم في الوشى يرتفلون كأنهم الدناير المرقية ، فغنيتم وأنا محتر لنفسي عديم - لحناي ، ففضلوا في عيني حتى ساويتهم في نفسي لا رأيتمهم عليه من الأعظام لي ثم غنيتمهم :
وَدَعُ مُبَاتِيَةً قَبْلَ أَنْ تَتَرَسَّلَا وَاسْأَلْ فَإِنْ قُلْتَ لَهُ أَنْ تَسْأَلَا

فطربوا وعظموني وتواضعوا لي حتى صرت في نفسي بمنزلتهم لا رأيتمهم عليه ، وصاروا في عيني بمنزلي ، ثم غنيتمهم :

أَلَا هَلْ هَاجَكَ الْأَعْقَابُ إِذَا جَاوَزْتَ مَقْلَعًا
فطربوا ومثلوا بين يدي ورموا بحملهم كلها علي حتى غفلوني بها فمستكت لي نفسي أنها نفس الخليفة وأنهم لي عبيد وإماء ، فافضت طرفي إليهم بعد ذلك تهاً .

المسؤولك الموسيقيون

الموسيقى تخاطب النفس فن استطاع فهمها
قد ساء بمواطنه إلى أعلى الدرجات .
فردريك الأكبر

فردريك الأكبر

حياته الفنية في ولاية عهد

— ٢ —

معه ، ووكل بخفارة الباب إلى حارس . ويتناهما يمزقان
إذا بالحارس يفرع اليهما في اضطراب وقلق ينفخ عن
قدوم الملك . فارتدت فرائص فردريك وأستاذ من
الرب ، وغارت قواهما ، وسارع كوازي إلى الأوراق
الموسيقية والصفافير غلبها في المدفأ ، أما فريدريك فقد
ألقى بنفسه في الرداء السكري ، وعانه الوقت فلم يستطع
إعادة شعره الفرنسي إلى ضفيرة ألمانية . فلما دخل الملك
عليهما ، أمر بتفتيش جميع الدواليب وإخراج كل ما تحويه
من الأوراق . ومن عحاسن الصدف أنه لم ينظر ريال
أحد تفتيش المدفأ الذي كان كوازي يرتعد كلما اقترب منه
أحد . استغرقت تلك الزيارة ساعة وبعض الساعة ، والرجلان
يكاد يودى بهما الحرف ، لا لجرمة ارتكبا ، ولا لأنهم
اقترا .

ذلك مثال من عنت المراقبة ، وعسف التضيق ، أنزله
الملك بولده فأرغمه على إشباع شهوته الفنية خفية وسراً .
ولقد صدق علماء النفس فيما قرووه من أن الضغط على
الطفل والتضيق عليه يظهر أثرهما ، حتى في الكبر ، فقد
كان فردريك يشعر بهذا الضغط ، حتى بعد وفاة والده ،
وبعد أن أصبح ملكاً . وكثيراً ما كان يحلم أحلاماً مفزعة
وقد روى أنه تكلم في أحدها بصوت مسموع فقال :

حُرم غليوم الأول على ولده فردريك ، عام ١٧٢٨ ،
قراءة أى كتاب وحرم عليه العزف بالصفارة فكتب
لاخته يئبها شكواه وألم نفسه لهذا الحرمان المصنى فقال :
« أحسبني يئباً أبلغ البؤس فهم يراقبوني طوال اليوم
ويحرمون عني لذاتنا المظهره ، فلا أقرأ كتاباً ولا أشغل
نفسى بصديقى الموسيقى ، إذن فاذا أفعل ؟ هم يرغبونى
على مسارقتها في الحفاء . »

وكذلك كان يفعل فردريك ، فيستحل في الحفاء ما حرم
عليه ، وآية ذلك ما ذكره الأستاذ « كوازي » الذى كان
يدرس له الصفارة ، من أنه حدث في يوم صائق من عام
١٧٣٠ أن اضطر فردريك إلى الانتظام في سلك الجيش
ليعمل فيه ، فلما عاد بعد الظهيرة ، خلع ملابسه العسكرية
وحلّ ضفيرة الألمانية ، وارتنى رداء ملكياً مذهباً ، ونظّم
شعره على الطراز الفرنسي ، ثم قصد إلى « كوازي » ليصغّر

إنشرح صدر الزائد ، ولما تبين أن الضغط على مواهب ولده في الموسيقى والشعر لم يصرفه عنها بل حمله على مزاولتها خفية ، لم ير بداً من السجاح له بمزاولة تلك الفنون ، فنادر فريدريك قصر أليه بعد عام ١٧٣٢ ، وكان في العشرين من عمره ، وعاش في إحدى قصوره الخاصة في ضواحي برلين

هنالك استقبل فريدريك أسعد أيام حياته ، كما يتجلى ذلك في رسائله . وتنسم لأول مرة نسيم الحرية البليل ، فاستراحت نفسه ، وانقطع إلى الدرس فكان يقضى أياماً متعددة داخل قصره ، لا يعلم شيئاً عن العالم الخارجي . وصار يمزف بصفاته ، مطلق الحرية ، ويتنعم بموسيقاه آناً كيد العيون والرقباء . فزاد نشاطه وتضاعف وأخذ في دراسة قواعد الموسيقى ونظرياتها والتأليف الموسيقى ، على أستاذة « كوتز » وغيره ، فلما تم له ذلك أخذ يتدع هو الألحان ويضع الأغاني لشعبه ، شعرها وموسيقاها ، والممارشات العديدة للجيش . ومن كلماته المأثورة في ذلك الوقت قوله « إن إدارة فرقة موسيقية أصعب من إدارة الشعب ،

كان الوالد يتردد على قصر ولده لزيارته فيسمع موسيقاه في غير نقد ولا معارضة ، بل كان يتبادل ولده احترام الرأي ويقدر كل منهما ميول الآخر بلا مناقشة ولا جدال

ولقد استخدم فريدريك فرقة موسيقية خاصة بقصره تألفت من خمسة عشر عازفاً ، يرأسها « كارل جراون » الموسيقي الذي ذاع صيته في ذلك العهد وكان رئيساً لدار الأوبرا بمدينة « براونشفايغ » وطالما اشترك فريدريك في العزف مع فرقة قصره . وكثيراً ما نجحت ميوله إلى بناء دار للأوبرا فيه فاعترض أبوه رغبانه وحال دونها فتنازل عنها فريدريك مرغماً ، واكتفى بتشثيل الأوبرات في القصر

« ما أقسى أبى ! ما أقسى ذلك الرجل ! » . وكان يحلم مثل تلك الأحلام في الوقت المصيب الذي اشتد فيه وطيس القتال بينه وبين الممالك الأوربية ، في تلك الحروب التي دوخ فيها أعداءه . ومن مأثور قوله ، أيام تلك الحرب الضروس « إن الشعر والموسيقى ساعدان ، والصغارة صديقان التي أبوح لها وحدها بأسراري وخططي والتي هي وحدها مفرجة آلامي ومتاعبي في تلك الحروب » .

وكان فريدريك يرى في صفاته الصديقة والزوجة ، حتى كان يسميها « مازا » ، الأميرة (البرنسية) ، كما كانت شقيقته ولحنائها الأخرى شديدة الشغف بالموسيقى تسمى « مازة » ، آلتها الموسيقية وهي البود ، « الأمير » (ألبرنس) وكثيراً ما كان الشقيقان يقضيان في صباحهما أوقات سعيدة يشتركان فيها في العزف معاً بآلتيهما . وذاقا من لذة تلك الأوقات ما جعل فريدريك يكتب لشقيقته ، بعد كبرة السن . يقول « ما أشوقني إلى تلك الأيام السعيدة أيام كنت تضمين فيها إلى صدرك أميرك المحبوب ، وأقبل أنا أميراً المشوقة » .

ولقد وضع كيف كان غليوم الأول قانساً . غليظ المعاملة لولده فردريك . وقد حمله قسراً على تعلم الفنون الحرة والاضطلاع بها . وما كان أشد عجه وغباطه أن رأى ولده ولم يكده ينسلك في مزاوله أعمال الجيش حتى كانت مواهبه الحرة ، في ألانها وجلانها ، تماشى نبوغه وشغفه بالموسيقى والشعر . وقد تحقق من أن ولده خير من يعتمد عليه في إتمام خطته من جعل ألمانيا أمة حرية قوية ، وإن لم يستطع في ذلك الوقت أن يتنبأ بأن ولي عهده الصغير سيتجاوز في الأعمال الحميدة ما كان يحلم به أبوه وأنه سيحقق من التاريخ تقيده بالأكبر

يقول الفلاسفة وعلماء النفس إن الموسيقى والفنون
الجميلة أقوى مذهب للمواطف والأحاسس وإتانا لتجد في
أخلاق فريدريك المثل الحلى الملبوس الذى جاء برهانا على
تلك الحقيقة

كان فريدريك نفسه يعتقد أن الفنون الجميلة أكبر
مذهب له ، حتى جاء فى إحدى رسائله قوله « إلى أعمل
وأجهد فى العمل لأهذب دخيلتى بالشر وأتقى سريرتى
بالموسيقى »

وإذا كان فريدريك مولعاً من صغره بتلك الفنون ،
فأى أثر ظهر لها فى خلقه ؟ هذا ما يصفه التاريخ ، فقد
أثبت له لين المريكة ، ودماثة الخلق ، ووداعة الطبع ،
وبعضه للنفخنة وكرهه للوجاهة والوجهاء حتى أنه أسمى
عليهم فى بعض رسائله بقوله « ليت طلاب الوجاهة فى
بلادنا يدركون أن مهرها حسن المسعاة وتبل المقصد ،
والعمل لصالح المجتمع »

وكان فريدريك ديمقراطياً مسرفاً فى ديمقراطيته
لا يرى فارقاً بينه وبين أفقر أبناء الشعب وهذا الشعور
لم يفارقه حتى وهو ملك فكان يداعب أصغر أفراد شعبه
وعيشى بينهم بنير حرس ولا جند يملأهم كأنه أحدهم .
ولو أنك تكلمت اليوم إلى أى ألمانى عن فريدريك
الأكبر لحدثك عنه كأنما يحدثك عن صديق له . وكان

فريدريك طيب القلب شديد التسامح لا يعرف معنى للعقد .
ومن أطرف ما حدثنا به التاريخ حدث وقع له مع رئيس
فرقة الموسيقى ، وذلك أن رئيس الفرقة لحن مرة قطعة
فكاهية يشترك فى عزفها ست آلات من نوع المزمار ،
فلما رآها فريدريك مدونة على الورق أعجب بها واستلقى
من الضحك ، وطلب من رئيس الفرقة توقيعها هو وفرقة
وكان بالفرقة ست حالات لوضع النوت الموسيقية عليها
فى أثناء العزف ، فجاء رئيس الفرقة وفى يده سبع أوراق
وضع كلا منها على مقراً من تلك المقارى الست وبقيت
معه ورقة ، فدار يصيره فى أرجاء الفرقة فاحصاً إحصائاً ،
فسأله فريدريك « ما ذا تبغى ؟ » فقال يعوزنى مقراً
سابع . فقال فريدريك « أظنك لا تحتاج فى عزف قطعتك
إلا إلى ستة خنازير (يعنى عازفين) » . فقال رئيس الفرقة
ولكنى زدت عليها لحنأ عاماً بالصفاة (يعنى عاماً
بفريدريك) . فلم يتأثر فريدريك من هذه الأجابة ،
ورواها لأستاذه كوازز مبعجاً مسروراً .

وقد بلغ فريدريك ، وهوولى عهد ، شأواً بعيداً فى
الموسيقى وعلومها لا يبلغ اليه كثير من المنقطعين . لهذا
الفن . ولكن بالرغم من ذلك لم يقنع بما وصل اليه بل
كان طموحاً إلى المثل الأعلى حتى أنه كتب لشقيقته
فهلينا يقول « أريد أن أكون غلصاً مثلك للموسيقى »



۴۵۳

Case

12

قصص
التاريخ للهدي

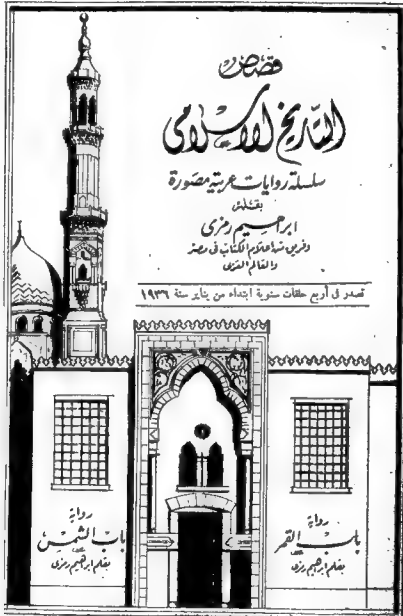
سلسلة روايات عربية مصورة

بقلم

ابراهيم رضى

وفريسيه اعدكم الكتاب في مصر
والقاهرة القدي

تصدر في أربع حلقات سنوية ابتداء من يناير سنة ١٩٣٦



باب الثمينة

هو اسم باب الاسكندرية الغربي الذي دخلت منه جيوش الفرس بقيادة السلاو شاهين سنة ٦١٧ الميلادية ، وأُتمت فتحها نصر كنزى أيروز على هرقل امبراطور الروم ، قبل أن تحقق عليهم كلة الله فيهم الروم في بضع سنين : ويوافق ذلك عهد بنى الذى عليه الصلاة والسلام فى مكة المكرمة .
وفلذلك فالرواية دراسة لبلاد العرب وأدينتها ومكة وأهلها والشام وخلافتها ، وشرح لنشأة الاسلام وحالة مصر فى أيام أنور الدولة الرومية .

باب الثمينة

هو اسم باب الاسكندرية الشرقى الذى دخلتها منه جيوش العرب تحت إمرة الفاتح العظيم عمرو بن العاص فى سنة ٦٤٢ الميلادية فأزالت بنصرها دولة الروم من الشرق ويوافق ذلك أول خلافة عثمان بن عفان
فالرواية دراسة لأعمال الصحابة عليهم الرضوان وإلمام بفتححاتهم فى العراق والشام وبلاد الفرس ومصر .

تقع كل رواية فى أكثر من ٢٠٠ صفحة بهذا القسط من مئة بالصور والرسوم .

قيمة الاشتراك فى الروايتين معاً (طبعة ممتازة) عشرة قروش ويطلب من صاحب القصص بنواته رقم ٣٦ — بشارع الزقاق بمصر الجديدة تليفون رقم ٦٢٦٨٧

ويرجو صاحب القصص من أنصار هذا المشروع فى مصر والعالم العربى والشرق وأن يماونوا على ذبوعه فما قصده منه إلا أن يكون تبصرة للناشئين وتذكارة للأشدين خدمة للدين والمسلمين كما أنه يدعو علماء تاريخ الاسلام ودارسيه دراسة علمية دقيقة إذا هم أنسوا فى أنفسهم الرغبة والقدرة على صياغة القصص من التاريخ أن يتفصلوا فيتصلوا به فى ذلك وأنه لمستعد لنشر قصصهم فى هذه السلسلة مع الشكر والمكافأة عليها بما تستحقه من الأكرام والله يهدينا وإلهم سواء السبيل ويوفقنا جميعاً إلى مرضاته إنه نعم المولى ونعم النصير

غير أنه لا يحدث لأن القناة تفتح في أثناء البلع وفي التأثرب
وإذا حدث التهاب في الحلق وامتد إلى تلك القناة فأثابا
تصبح دائمة الانغلاق . وفي هذه الحالة يُمتص تدريجاً
الهواء الموجود بالأذن الوسطى ، ويحدث اختلاف في الضغط
على جانبي الغشاء ، وهذا ماقلنا إنه يضمنف من قدرة الأذن
على سماع الصوت . وفي هذه الحالة تصير الأذن كأنها صماء.

السمم الوقتى

يحدث السمم الوقتى إذا تغير الضغط الجوى فجأة .
كالتغير السريع في مستوى الإنسان بالنسبة لسطح الأرض
أو البحر ، كما يحدث أثناء الصعود السريع بالطيارة ، أو
الزول في غواصة . وهذا السمم يزول في الحال إذا ابتلعنا
ريقنا ، حيث تفتح هذه القناة فيستوى الضغط على جانبي
الغشاء السمعى .

الأذن الداخلة ، انظر الشكل ٥

تكون الأذن الداخلة من غرف وأنايب منحوتة في
العظمة السمعية ، وتصل بالأذن الوسطى كما سبق القول
برأسطة فتحتين صغيرتين عليهما غشاءان وهاتان الفتحتان هما
(١) الفتحة البيضاوية ، أو البيضاء ، وتصل بأسفل

الركاب

(٢) الفتحة المستديرة

وتكون هذه الغرف وتلك الأنايب من جزأين : جزء
عظمى ملء بمائل ، وجزء غشائى ملء بمائل آخر أقرب
شياً إلى السائل الأول

فأما الجزء العظمى فيكون من ثلاثة أجزاء وهي :

(١) الدعايز

الرأس تسمى . العظمة السمعية ، ويسمى هذا الفراغ
« الفراغ السمعى » وهذه الأذن الوسطى تصل من الخارج
بالقناة السمعية ، ويفصلها عنها غشاء يسمى « الطلبة » .
ولها من الداخل فتحتان تصلانها بالأذن الداخلة إحداها
مستديرة ، والاخرى بيضاوية . وتصل الأذن الوسطى من
أسفل بالحلق بواسطة أنبوبة طويلة تسمى « قناة استكوبوس »
وعند اتصال الأذن الوسطى بالغشاء السمعى « الطلبة »
نجد مثبناً بهذا الغشاء من الداخل « أى في الفراغ السمعى »
يد المطرقة ، والمطرقة أولى العظايا السمعية .

وهذه العظايا السمعية ثلاث ، تمتد من الغشاء السمعى
« الطلبة » إلى جدار الأذن الداخلة وتسمى على الترتيب .
من الخارج للداخل :

(١) المطرقة

(٢) السندان

(٣) الركاب

وهذه الأخيرة . وهي عظيمة الركاب ، مثبت قدمها
في الفتحة البيضاوية الموصلة للأذن الداخلة .

قناة استكوبوس

وهي القناة التي توصل الأذن الوسطى بالحلق ، يبلغ
طولها ٣٥ ملمتراً وهي في الحالة المادية تكون مغلقة حتى
لا يكون للتنفس تأثير في الضغط الهوائى الموجود بالأذن
الوسطى ولذلك لا نسمع صوتاً لمرور الهواء في أثناء عملية
التنفس .

قلو أن هذه القناة كانت مغلقة دائماً لأصبحت الأذن
الوسطى حيزاً منعزلاً أبداً ، فإذا حدث تغير في الضغط
الجوى من الخارج اختلف الضغط على جانبي الطلبة ، وكان
النتيجة المحتملة لذلك إضعاف مقدرة الأذن على سماع الأصوات ،

الجزء الأول

من كتاب

دراسة القانون

تأليف الأستاذ

دكتور محمد أحمد الحفني

مدرس الموسيقى بوزارة الثقافة
ومرات ١٠ مدرسة المهدي

مضطوط فضائل

رئيس المعهد الملكي
للموسيقى القومية

طلب من إدارة المعهد بإشعار الملكة نارلي بمصر

(٢) القنوات النصف الحلالية ، وهي ثلاث قنوات

(٣) القوقعة

وأما الجزء الثاني فهو داخل هذا الجهاز العظمى ويشبه في الشكل

ويتصل بالأذن الداخلة أعصاب متصلة بالمنح تسمى
والدبب السمي ،

والذي يهتأ ، في بحث موضوع السماع من هذه الأجزاء
المقدمة الدقيقة ، التي تتركب منها الأذن الداخلة ، هو القوقعة
إذ تبين أنه لو أصاب القنوات النصف الحلالية خلل أو
تلف فأنما ينشأ عن ذلك اختلال في التوازن ولكنه لا يحدث
صمما . وعلى النقيض من ذلك أنه لو أصاب القوقعة خلل
أو تلف فأنما ينشأ عن ذلك صمم ولا يؤثر في التوازن

وإذن فالقوقعة أهم عوامل السمع وهذه الأهمية ستحدث
عنها في مقال خاص في العدد التالي . كما أننا سنوفي
البحث تباعاً في شرح عمل الجهاز السمي ويان النظريات
المتعلقة في السماع .

تطلب الموسيقى في السودان من حضرات

الخطوط : الخواجة نيقولا ديمتری كاتمانيدس صاحب مكتبة البازار السوداني

الخواجة زكي جرجس بطليموس

وادمدي : كمال ميخائيل غالي افندي

أم درمان : عطا الله جبره افندي

عسلام الموسيقي

كارمن الخالدة تقتل بمنحها

بيزي BIZET

١٨٣٨ ١٨٧٥

٣ يونيو سنة ١٨٧٥ . كان ابن معلم للفناء ، التحق بمعهد الموسيقى ولما يبلغ التاسعة من عمره ، وسرعان ما تجلت عبقرية الفنية وظهر نبوغه فنال في سن العاشرة جائزة بعدد أخرى . وكان يتعلم من الآلات الموسيقية العزف بالبيانو والآلغن كما كان يدرس علم صوغ الألحان على « هاليفي Halévy » الموسيقار الفرنسي المشهور (وقد تزوج بيزي بأبنته فيما بعد وعمرت حتى ديسمبر

عام ١٩٢٦)



آه الفنان جحود الناس . يخرج لهم آياته فينكرونها ، ويثتر عليهم مبتدعاته فيجحدونها . ويذيع فيهم مبتكراته فيعيونها . ويحرق مسراتهم فيخذلونه ، ويتعمد مبراتهم فيخذلونه كأنما استشرى بينه وبينهم عداه لا يهدأون أو تخمد همته وتكبت نأته . حتى إذا قضى وانقطع عمله ، هرع هؤلاء الجاحدون الكافرون يكونونه ، وأقاموا الحفلات يؤبنونه ، وسارعوا إلى ذكرياته يحيونها ، وآثاره يخلدونها ، كأنه لم يش

بينهم جاحدا ذميا ، يتلس رحمتهم فلا يصيب بينهم رحيا هذا بيزي « ملحن كارمن الخالدة » هضمه معاصروه وغبته عشيرته وأهلوه ، فكان احتضامه وصمة في جبهة

أوروبا الحديثة ، يندى لها المصير ، ويحزى منها الدهر . ولد اسكندر قيصر ليوبولد المشهور بمجورج يياريس في ٢٥ من أكتوبر سنة ١٨٣٨ ومات في أسد ضواحيها في

وفي عام ١٨٥٦ نال بيزي جائزة « أوفباخ Offenbach » الموسيقار المعروف جزاء لتلحينه رواية « دكتور المعجزات » من نوع الأوبريت . وبعد ذلك بعام واحد نال الجائزة الكبرى لروما . ثم سافر إلى إيطاليا لإتمام دراسته الموسيقية بها ، وكان يتعيش من معونة مالية تكاد لا تستوفي كفافه ، يمد بها

ولئن لاقى تلك الغراميات شيئاً من التوفيق فأنها لم
تقدر ولا كتب لها الخلود إلا بعد موته . حيث نهت
الحانة في « كارمن » أذهان الناس إلى ذلك الموسيقىار المنكود
لقد لحن يزيه أوربا « كارمن » عام ١٨٧٥ فتنكر
لها الجمهور واستقبلها بالكفران والجحود ، فأثر ذلك في
الفنان المسكين قضى ضحية الحزن واليأس وذهب إلى الله
يشكو ظلم الإنسان ، وما امتاز به من الجحود والكفران
ذلك مصرع الفنان يزيه ولم يستكمل من العمر أربعين
سنة . ذلك مصرع ملحن كارمن تلك الأوبرا الخالدة بين
خوالد الأوبرات في العالم ، بما امتازت به من طابع
لا يجارى وتنسيق في آلات فرقها الموسيقية يتجل في
سلامة النطق ، وروعة الفن ، وعبقرية الفنان « ما أجمل
الحياة لولا ظلم الإنسان »

و « الموسيقى » جريا على عاداتها تنشر في هذا العدد
مارش كارمن الذي لا يزال أعجوبة الفن وحديث التاريخ

أهل الخير في فرنسا . وقد لحن وهو في إيطاليا أوربا
إيطالية ، وقطعتين من نوع السفنوق ، وفاتحة « أوفرتير »
وأوبرا كوميك . ومقطوعات أخرى مختلفة كان يبعث بها
الفنية بعد الفينة إلى فرنسا وطنه ليبرهن لها على مقدار
مجهوده واستفادته من بعثته في إيطاليا .

وبعد عودته من إيطاليا ظهرت له بين عام ١٨٦٣
و ١٨٦٧ أوبرات كبرى لم تصادف نجاحاً . وفي عام ١٨٧٢
أى قبل وفاته بثلاثة أعوام لحن روايته « جميلة » وهي
ذات فصل واحد فلاقى أيضاً من الجمهور إخفاقاً .

كل ذلك والموسيقار المهتم ، المنكوب في فنه . وهو
خلاصة ذهنه وأعز ما يحرص عليه ، يتحمل في صبر ،
ويصبر في جلادة ، فلا يجد اليأس إلى عزمه متفذاً ، ولا
الأسى إلى قلبه سيلاً . بل ظل يجاهد ويسذل الطوق
مواصل صياغة الألحان وتأليف الأتنام حتى أذاع على
الملأ غراميات جديدة من نوع « السويت » Suite أمها ما
يعرف بين فضول رواية « الأاريزية » ، وهي رواية من
نوع الدرام .

من ادارة المجلة



إجابة لرغبة الكثير من القراء الكرام - تعلن إدارة المجلة استعدادها

لأرسال الاعداد السابقة من مجلة الموسيقى

نظير مبلغ ٢٢ ملياً عن كل عدد خالصاً أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول ديسمبر القادم

أول مصنفات العرب في الموسيقى

يعقوب بن إسحق الكندي

العلوم اليونانية ، والوقوف على أسرارها ، وترجمتها . وقد ظهر أثر ذلك جلياً في مصنفات الفارابي التي نقل فيها كثيراً من العبارات اليونانية بنصها ولغتها ، مع أن عصره يتأخر عن عصر الكندي بخمسين سنة ، كما كان هذا الأثر ظاهراً في مصنفات « إخوان الصفا » ، بعد الفارابي .

غير أن الكندي كان في مؤلفاته الموسيقية شخصية مستقلة جعلت لمصنفاته طابعاً عربياً خاصاً ، وإن اختلفت في الكثير من نظرياتها مع نظريات الموسيقى اليونانية ، ذلك لأن الموسيقى اليونانية كانت موسيقى الشرق بوجه عام .

عاش يعقوب بن إسحق الكندي في القرن الثامن (حوالي سنة ٧٩٠) وعمره لم يبد متصف القرن التاسع (حوالي سنة ٨٧٤) وهو أول عربي وصلت اليه مصنفاته في الموسيقى على الإطلاق ، لذلك كانت لمؤلفاته قيمة خاصة لأنها أضادت لنا الطريق وأرثنا نظريات الموسيقى العربية في أقدم عصورها . لم يصل إلينا من المصنفات الموسيقية السبعة التي وضعها الكندي غير اثنين مثبتين ، على التحقن ، نسبتهما له وهما مخطوطان أحدهما محفوظ بالمتحف البريطاني برقم ٢٣٦١ وعنوانه « من كتاب يعقوب بن إسحق الكندي في التأليف » (١) ، والثاني « رسالة الكندي في أجزاء خبره في الموسيقى » محفوظة بدار الكتب ببرلين برقم ٢٣٦١ (٢)

(١) قام بتصحيح هذا المخطوط وشرحه والتعليق عليه مع ترجمته إلى الألمانية الدكتور محمود أحمد الحنفى والدكتور دوبرت لانغان وطبع ببرلين عام ١٩٢١

(٢) قام بتصحيح هذا المخطوط وشرحه والتعليق عليه مع ترجمته إلى الإنكليزية الدكتور محمود أحمد الحنفى والدكتور دوبرت لانغان (تحت الطبع)

كان يونس الكاتب أول من وضع تصانيف عربية في أخبار الموسيقى والغناء فقد صنف « كتاب النغم » ، و « كتاب القيان » ، فكانا نواة لما صنف بعد ذلك في هذا الباب .

كانت هذه بداية التصنيف العربي في علوم الموسيقى وفنونها في الدولة الأموية ، وكانت بداية مباركة استكملها العصر العباسي الذي ظهر فيه عناية خاصة بأبواب قواعد الموسيقى العربية ونظرياتها .

وكان إسحق الموصلي أول من عنى بتلك الناحية من التأليف ، بعد يونس الكاتب ، فاستكمل مؤلفي سلفه .

ثم جاء الخليل بن أحمد فوضع « كتاب النغم » ، و « كتاب الأيقاع » ، فكانا بحق أول مؤلفات عليه .

وإننا لنقرئ ، والألم يحز في نفوسنا ، أن شيئاً من هذه التصانيف لم يصل إلينا ، وليس لدينا عنها إلا أخبار امتلات بها بطون كتب الأدب العربي والتاريخ . ولقد كان يظن ، حتى السنوات الأخيرة ، أن كتاب الخليل بن أحمد موجودان ، غير أنه اتضح من استقراء البحث أن الكتاتين المنسوين له ليسا كتابيه . جاء بعد هؤلاء من يزعم جبراً في هذا النوع من التأليف ، ذلك هو يعقوب بن إسحق الكندي ، فكتب ما يرى على سبعة مؤلفات في العلوم الموسيقية ونظرياتها . وكان أول من استعمل في كتبه تدوين الموسيقى بالحروف بشكل منظم .

ولقد كان من المنتظر أن يظهر في مصنفات الكندي الموسيقية أثر التأليف اليونانية ، ذلك بأن العصر الذي عاش فيه ذلك الفيلسوف العربي الكبير كان عصر أداب فيه الخلفاء على تشجيع الفلاسفة والعلماء لاستقراء كنوز

وواضح أن تسمية أحد الأوتار بالأسفل نسبة إلى موضع الوتر بالنسبة لوضع الآلة في أثناء الاستعمال وأما الوتران العريان فأحدهما يسمى (المنقث) والآخر يسمى (الثلث)

أما الوتر الخامس ، وهو نظريا أحد من « الزير » ، فإذا ذكر سى تارة « الزير الثاني » ، وأخرى « الحاد » ونشر فيها على جدول بيان توزيع الأصوات على الأوتار الخمسة ومسمياتها وفقا لما كتبه الكندي :

الوتر الثاني	الوتر الأول	الوتر الثالث	الوتر الخامس
ط	د	ك	و
ى	هـ	ل	ز
ك	و	ا	ح
ل	ز	ب	ط
ا	ح	ج	ى
ب	ط	د	ك
ج			

ويتضح من البيان أن المسميات تكرر نفسها في المرتبة الثانية على نفس الترتيب الأول . وكانت الأوتار تضبط على مسافة الرابعة فيما بينها .

أما المخطوط الثاني ، المحفوظ في دار الكتب ببرلين ، فهو في الحقيقة نخر للعرب في بحوثهم الموسيقية . إذ لم يقتصر فيه الكندي على ما هو مألوف من البحوث الخاصة بتواعد الموسيقى ونظرياتها ، إنما تعرض لبحوث فلسفية قيمة عالج فيها اتصال الموسيقى بالفلك ، ومناسبة الانغام لقوى النفس ولأرباب الإنسان . ثم اتصاها بالألوان والحواس . وهذا البحث الأخير من أحدث البحوث التي تهتم بها أوروبا في الوقت الحاضر ، ولعلنا نمود إلى استيفاته في فرصة أخرى .

وهناك مخطوطتان أخريان . بدار الكتب ببرلين ، لاحتلال اسم غير أن زميلنا المستشرق الإنجليزي الدكتور هنري فارمر يعتقد أنهما من تصنيف الكندي

وإذا سلمنا بصحة ما يعتقده البحاثة الدكتور فارمر كان ما وصل إلينا من مؤلفات الكندي السبع في الموسيقى أربعاً على الأكثر . ومن أهم ما تنبئ الإشارة إليه أن نذكر أن الكندي استعمل في تسمية النغات الحروف الأبجدية . فأطلق على الآتي عشر صوتاً (عربية) التي تألف منها سلمه الموسيقي على مثال أشبه بالسلم الغربي الحالي ، الحروف الآتي عشر الأولى من الحروف الأبجدية (ا ب ج د هـ و ز ح ط ي ك ل)

وهل توصل البحث إلى معرفة نسب هذه الأصوات بعضها إلى بعض ؟ أو بعبارة أخرى هل في الامكان أن نتوصل من مؤلفات الكندي إلى معرفة نسب السلم الموسيقي العربي في ذلك الوقت ؟

نعم ، لحسن الحظ . فقد كانت الكندي دقيقاً في تأليفه حتى استطعنا — من مواضيع مختلفة من مصنفه اللدني — أن نستخرج نسب نغات سلمه بكل دقة

وكان شرح الكندي للنغات في ذلك المخطوط مبنية على آلة موسيقية . وإن لم يصرح باسمها فأنها على التحقيق آلة العود ، فذكر أنها ذات خمسة أوتار . وذلك بخلاف ما ذكره هو في مخطوطه الثاني المحفوظ ببرلين من أن أوتار العود أربعة ، ولكن ذلك الخلاف في التقرير لم يعد سراً ، إذ تبين من المؤلفات القديمة جميعاً أن العود لا يذكر فيها ذا خمسة أوتار إلا في البحوث النظرية إذ يقتضى الأمر إتمام نغات المرتبة الحادية ، وذلك واضح جلي في مؤلفات الفارابي وابن سينا . أما في الاستعمال العملي فقد اكتفى العرب في الشرق بالعود ذي الأربعة الأوتار .

وهذه الأوتار الأربعة . اثنتان منها لها اسمان فارسيان واثنتان لها اسمان عريان ، فأما الفارسيان فأحدهما وهو أحد الأوتار يسمى « الزير » (ومعناه أسفل) والثاني وهو أغلبها يسمى « سيم » (ومعناه نور الصباح) .

بحوث فنية

بديع الموسيقى وبساتينها

بقلم الأستاذ محمود حافظ
المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

في الإيقاع هو أساس الإيقاع العصري إن لم يكن يزه حساً وجلا لتعدد أشكال آلات الإيقاع عديم واقصاها في العصر الحالي على النذر اليسير إذا استثنينا لوازم الرقص «الجاز» الذي يقولون في حقها إنها رجوع إلى القديم ومن بقايا أشعار المصور الأولى التي كان يتغنى بها يمكننا أن نعرف أنهم كانوا على دراية بما نغمر عنه الآن «بالجالة الموسيقية» وكذلك نستنتج من توزيع الفرق المرسومة على الحجارة أنهم كانوا على دراية بالغناء الانفرادي «صولو» واستصحاب الموسيقى «الآلات» «للغنى» وطرائق التناوب في الغناء «والنرف» والأخذ «والرد» «كورس» لقد أجهد العلماء البحث عن الطراز الموسيقى في المصور الأولى فمهدوا إلى الاستنتاج والمقارنة بالشعوب الفطرية التي لم تمسها المدنية الحديثة ، فقرر بعضهم خلو الموسيقى القديمة من الأنغام «المارموني» وتمدد الأصوات «البليفوني» وحكوا بأنها كانت من النوع الغنائى «ميلودى» وتوصلوا من لحسن ما وصل إلى أديهم من الموسيقى «الآلات» إلى معرفة أن سلم الجاهلية الموسيقى كان يشمل أجزاء عديدة تقل عن نصف البعد الطنينى «التون» على أننا لو نظرنا إلى ما كان عليه بعض الممالك القديمة من حضارة وتقدم ظاهر في جميع أنواع الفنون الجميلة كالنحت والتلوين والاستحالة أن يدخل عقولنا أن موسيقاهم لم تكن مخفظة بخطاها مع الفنون الأخرى

لامراء في أن الموسيقى لغة لها تدوينها ولها أسلوبها وتمتاز عن اللغات الأخرى بما لها من تأثير على الروح ، وتهذيب للنفس ، وتحريك للعاطفة . والموسيقى مقياس صادق لحضارة الأمم ، وكلما ارتقت أمة نهضت موسيقاها تبعاً لهذا الرق ، واضطراد تطورها ، وتحسن أسلوبها وتراكيبها وزادت بدائعها حتى تسار زمانها ومكانها .

ولو أردنا أن نتناول البحث في بديع الموسيقى وبساتينها وجب أن نتبع ما عثرنا أساليبها وتراكيبها من المحسنات والتطور في أزمنة مختلفة ، بل قد تضطرنا الحال إلى الانتقال بالبحث عن هذا الرق المضطرب من عملة إلى أخرى . فالبعث في بديع الموسيقى وبساتينها ، هو في الحقيقة تمحيص قى الموسيقى في جميع المصور ومختلف الأقطار

فن المصور الأولى

من دواعي الأسف الشديد عدم العثور على تدوين موسيقى من علفات المصور الأولى حتى نوفي الأقدمين حقهم من الأطراء والأعجاب ، لما كان لديهم من بديع في الموسيقى وبساتينها ، تم عنه تلك الآثار الصامتة التي تحمل صور الآلات المتعددة الألوان والأشكال ، وتلك الفرق المختلفة التنظيم والتكوين ، المتنوعة التوزيع تبعاً للمصور المختلفة مما يدل على حدوث تطور نحو الارتقاء بالسمع يتبعه حتيا اضطراد في تحسين الأساليب الموسيقية . ولا شك أن المصور الأولى ، كان موسيقاها تدوين

والموسيقى كما أسلفنا مقياس الحضارة أو كما قيل: إن شئت أن تعرف ما عليه أمة من الرق فانظر إلى موسيقاها . ولو عرفنا أيضاً أن الترانيم والترانيم الكنسية قد انحدرت عن أصل جاهلي عريق في عبادة الأصنام . وهذه الترانيم سواء منها الأرثوذكسي ، القديم الفطري ، أو الحديث المصري عمادها تصدد الأصوات ويتوقف على تأثيرها ومدعاتها إلى الهية والخشوع على ما فيها من انسجام صوتي . لو عرفنا ذلك لذعنا القول بأن طراز الموسيقى الجاهلية كان غنائياً ميلودياً .

لقد عثر المتحقبون في القرن الثامن عشر على ثلاث نوات موسيقية عرفوا أنها ترانيم في حق إله الشعر « كاليوب » وإله الأنشاد « نيزيس » وإله الفنون « أبولو » وفي سنة ١٨٩٤ عثروا في خرابث « دلف » اليونانية على قطعتين من الموسيقى كما عثروا في كنيسة الروم بالإسكندرية على قطع موسيقية كتبت على أوراق البردي ، يرجع تاريخها إلى القرن الثالث بعد الميلاد . على أن هذه المقطوعات الموسيقية لا تعطي رأياً حاسماً في طراز موسيقى المصور الأول . ولترك الآن هذا البحث لأخصائييه . مع تقنتنا بقرب وصولهم إلى كشف حقائق طراز الموسيقى في تلك المصور .

لغة الموسيقى

- لكل لغة أحرف مجازية وللموسيقى نغمات صوتية هي في الحقيقة بمثابة الأحرف .
- من الأحرف المجازية تتركب الكلمات المعينة للدلولات ويمكن في الموسيقى أن نعتبر المقاطع « الباطولات » بمثابة الكلمات لأنها تتغير دلالتها بحسب وضعها .
- من الكلمات تتكون الجمل . والجمل الموسيقية هي عبارة عن عدد من المقاطع « لا يقل عن ٤ باطولات غالباً »

- المونوع الموسيقى . تبا . هو عبارة عن جملة « موسيقية يتناولها المؤلف بالتحوير والتفصيل والشرح ليخرج منها قطعة موسيقية مطولة . وستتكمّل فيما بعد عن طرق هذا التوزيع

- النغمة « ميلودي » مزودة لصوت واحد أو لآلة واحدة من ذوات الأصوات المفردة وقد تكون لها ألفاظ وقد تكون صامتة أي ليس لها ألفاظ ، وبعبارة أخرى ، يمكن أن نسمي كل مقطوعة موسيقية لا يدخلها الانسجام الصوتي « المارموني » ولما تعدد الأصوات « البيلفوني » وعلى ذلك « لجميع الأغاني والمزروعات التي نسمعها من « النخوت » وسواها هي من نوع « الميلودي »

ومن الأغاني الميلودية . ما نسمعه من مزروعات للبيانو وسواء تشمل على تأليف « أكوردات » منفردة لا يقصد منها سوى إظهار مواضع التشديد أو الضروب

- الانسجام الصوتي « المارموني » هو نوع من تعدد الأصوات يغلب أن تسير فيه الأصوات سواسية من حيث الانتقال إلى النغمات بمعنى أنه إذا استمر صوت على نغمة مدة محدودة « نوار » مثلاً استمرت معه الأصوات الأخرى على نغماتها المختلفة وانتقل الجميع سوياً إلى نغمات مختلفة أخرى وهكذا . ونلاحظ في هذا النوع من تعدد الأصوات اندماج الأصوات المختلفة الطبقات في بعضها اندماجاً تاماً يصعب على السامع تتبع كل صوت على حده وهذا هو سبب تسميته « بالانسجام العرق » ويغلب استعمال هذا النوع من تعدد الأصوات في الموسيقى الكنسية وما شاكلها من المواقف التثيلية وسيأتي التكلم على نشأة وتطور هذا الطراز .

نكتفي بهذا القدر اليوم ، على أن نشرح الفرق بين « المارموني » و « الكنتربوان » في العدد القادم مع أمثلة توحيهما .

الموسيقى الدينية في الشعائر الإسلامية

للأستاذ الكاتب الفاضل صاحب التوقيع

الكريم . حيث لحن القراء آية تلحيناً اختلف باختلاف
بيناتهم وأذواقهم . حتى صارت لكل قارى طريقة تدل
على شخصه وتميزه كما هو ظاهر في أيامنا هذه وكما فصلناه
في مقالنا ، أثر القرآن الكريم في الموسيقى العربية ، في
العدد الخامس من هذه المجلة الغراء

ولم يدخل التلحين في الصلاة . إذ المعلوم أن القراءة
سرية وفي وقتين من أوقات الصلاة يؤديان في النهار أما
ثلاثة الأوقات الباقية وهي تؤدي في الظلام فالقراءة فيها
جهرية ، وهي لا تعدو تلاوة الفاتحة وسورة قصيرة في
الركعتين الأوليين من كل وقت — تلاوة غير ملحنة ولا
أثر فيها للغناء — إلا أنها من بعض الأئمة تؤثر تأثيراً
عميقاً في المصلين حتى يقول بعضهم في تأثير شديد . آه .

أو الله ، فبطل صلاته على الرغم منه

وقد رأينا في بعض مساجد المدن الكبرى شدة
حرص المأمومين على قول « آمين » بشكل يلفت النظر
ويسترعى الانتباه إذا ما قال الإمام « ولا الضالين » بنغم
موسيقى مؤثر

تلحين الإذاعة والتلفزيون :

والتلحين في الإذاعة دخل كبير . ونحن نسمع المؤذن
خمس مرات في اليوم وهو يؤذن الإذاعة الشرعي ثم يتبعه
بالتسليم مرجعاً صوته ترجيحاً جميلاً

وقد لحن الإذاعة تلحيناً متعدداً . ولكل بلد فيه لحن
خاص . ووزارة الأوقاف تتحرى في تعيين المؤذنين جمال

أهم الشعائر الدينية في الإسلام هي الصلاة التي هي
عماد الدين ، وتتصل بها تلاوة القرآن الكريم والذكر ،
وهما نوع من الصلاة . بل إن الصلاة هي قرآن وذكر
ونحن نريد في بحثنا هذا أن نبين مدى اختلاط الموسيقى
بالشعائر الإسلامية أو بعبارة أخرى نريد أن نجيب عن
السؤال الآتي وهو : هل استخدمت الموسيقى استخداماً
دينياً في شعائر الإسلام ؟

والموسيقى كما هو معلوم تأليف وتلحين وغناء . فهل
دخلت الموسيقى بهذه العناصر الثلاثة في الدين الإسلامي
وقدمت له بعض الخدمات ؟

تأليف الشعائر الدينية :

المعروف أن القرآن الكريم كتاب أحكمت آياته ثم
فصلت من لحن حكيم خير ، فهو ليس من تأليف البشر ،
والصلاة قرآن أضيفت إليه بعض الدعوات الصالحات ،
ألفها النبي صلى الله عليه وسلم . ووضع نظامها بوحى من
الله تعالى . والذكر ترديد طائفة من أسماء الله الحسنى
بستمان على تأثيرها في النفس بقصائد ألفها المتقدمون من
رجال التصوف على نظام لم يكن مألوفاً في عصر النبي
عليه السلام

ذلك مبلغ التأليف في القرآن والصلاة والذكر

تلحينها وإغنى بها :

أما التلحين والغناء فإن لها نصيباً موفوراً في القرآن

والصوت وارتفاعه مع ما تبتدئ به من ثقافة دينية خاصة والناس جميعاً يميلون إلى المؤذن ذى الصوت الجليل .
 ويحارب السادة السبكية ، وهم جماعة يتمسكون بالسنة تمسكاً شديداً ، مد الصوت والثناء فى الأذان . ويؤديه مؤذنونهم أداء طليحاً دون ترجيع ولا تمديد ، ولا تخلو طريقهم هذه من تأثير فى النفس ، إلا أنه لا يبلغ تأثير الأذان المُكسَّح بل إن هذا يفضل فى طول الوقت الذى يستغرقه وأنه يُسمع كمية من الناس كثيرة العدد ، عن أذانهم .
 وهم يحاربون كذلك التسليم على النبي بعد الأذان الشرعى ، مدعين أن هذه بدعة لم تكن فى عهد الرسول صلوات الله عليه . ولا يستطيع أحد من العلماء معارضتهم فى دعواهم . إلا أنهم يعتبرونها بدعة حسنة لا تضر منها

وعندى أن هذه البدعة إما أوجدها المؤذنون إشباعاً لشهوتهم من الثناء . وتمسكاً بموقفهم الجليل فوق المأذنة ، يشرفون على الناس من على ويرجعون السلام ترجيحاً جليلاً .
 أفرأيت الديك إذا صفاه له الوقت وراقت الطليعة فى عينيه علا نشراً من الأرض أو وقف فوق جدار وأطلق نفسه العنان فى الصباح والتغريد ؟

ألا إن الإنسان تليذ الطليعة . ولولا أن بعث الله غرباً يبحث فى الأرض ليوارى سوءاً أخيه ، ما عرف الإنسان الأول كيف يوارى هذه السوءة .

سورة الكهف

أذيت فريضة الجمعة فى أحد المساجد بالمنايا فكان القارىء يتلو سورة الكهف تلاوة ملكة على الناس مشاعراً . فاستدبر بعضهم القبلة متجهين نحو القارىء ،

الخطابة فى رمضان

ويؤدى الأذان وتقام الصلاة فى رمضان بشكل خاص يختلف عنه فى بقية شهور السنة فيزداد الترجيع ومد الصوت والتغنى فى الأذان والأقامة والتبليغ . ترديد تكبيرات الإمام ، وتلى بعض أدعية جميلة وملحنة تلحناً بديعاً بعد كل أربع ركعات يتغنى بها كافة المصالحين . ولذا تزدحم المساجد فى رمضان ازدحاماً عظيماً . ويمع الناس سرور شامل ، ويتيسر لك عقد مقارنة إذا علمت أن الصلاة العادية تُفَضَّلُ فيها الجمعة وصلاة التراويح يتشأن أدائها بالمنزل ، ولكن بالرغم من ذلك نجد تقاعداً كبيراً عن صلاة الجمعة « التى يأتى تاركها فى بعض المذاهب ، وتهالكا كبيراً على صلاة التراويح » التى لا ذنب على من يؤديها بمنزله . ما ذلك إلا لتلك الانتماء الشجية التى يؤديها المصلون جماعات وهم فرحون جذلون .

ملحنة تلحننا لأبس به يؤثر في قلوب الناصرين
تأثيراً عميقاً

فينما يردد الذاكرون لفظ الجلالة قائلين : الله . الله .

الله . ، يتغنّى المنشدون بمثل :

شربنا كأس من نهوى جهارا

فصرنا عند نشوتها سُكاري

دخلنا الحان والكاسات تُجلى

ظننا أن في الكاسات ناراً

شربنا نقطة منها فهنا

فان متنا فليس الموت عاراً

ويجنى بعض الصوفية أن يقعد الوقارُ بالمريد عن

الاعتزاز في الذكر والطرب بالنشيد فيخاطبونه بمثل :

اخلع عذارك يا مريدي لا تسل

ودع العواذل يضربون بك المثل

وقد تدرج الانشاد في مدارج الرقي حتى وصل الأمر

بأستاذنا الفتازاني إلى استخدام الأستاذ محمد عبد الوهاب

في الانشاد على الذكر إبان الاحتفال بذكرى مولد النبي

صلى الله عليه وسلم

وهناك منشدون قد أثروا من احتراف الانشاد ،

وصار لهم صيت كبير ، بل يدلك على عظم مكانة المنشد

عند أهل الذكر ، أنَّ له منقبة نصيب الذاكر من النفعات

التي توزع بعد اختتام الأذكار .

حسن ططاوى سليم

المدرس بمدرسة المعلمين التحضيرية

بالأسكندرية

كذلك في صلاة العبدین يقوم المسلون بتلاوة

التكبيرات المشهورة في الحن موسيقى رائع .

بل لقد سُرَّ أن تؤدي تلك التكبيرات جهاراً في

الطرق قبل صلاة العيد فإذا ما اختلطت أنغامها الشجية

بنسيم الصباح الليل ، فملت في الأرواح فعل الراح

وأثرت فيما كل التأثير .

وعندى أن تلحن بعض الشعائر الدينية على هذا الوجه

يرقق حاشية الروح ، ويلين القلب النليظ ، ويعطف النفس

البحر ، ويهيئ المرء لتلقى نفعات الذات العلية في سرور

وابتهاج . روى أن أحد السامعين كان يركب حماراً بالأجرة

وكان يسوقه له صاحبه . فسمع مؤذناً يرجع صوته الجميل

بالأذان فآثر كل التأثر وسأل الخمار عما يعمل ذلك الرجل

فأفهمه أن هذه شميرة من شعائر الإسلام ، تؤدي بهذا

الصوت الجميل

فلم يلبث الرجل أن دخل في دين الله . ثم مر فإذا

بقاري . ردى الصوت أجسه يتلو آي الذكر الحكيم .

وحاول السامع أن يسأل صاحبه عنه . فخاف الخمار أن

يرتد صاحبه عن الإسلام بعد إذ هداه الله فصاح بحماره :

« حماري لا تكفر ! »

الناجين والفتاة في الزكر

عنى رجال التصوف بخلق حلقات يقيمونها للذكر كما

قدعنا نشهد فيها قصائد صوفية أكثرها غزلي ، وهي



أغرب الاماني

قال الوليد بن عبد الملك ليدج المفتي :
خذ بنا في الاماني فلأغلبك ، فقال : والله
لا تغلبني فيها أبداً : إني أتمنى كفلين من
المذاب ، وأن يلعن الله لعناً يثن على من
خاف . ومن قدامي ، فهل تمنى مثله ، يا أمير
المؤمنين ؟ فقال : غلبني لنك الله .

كلاهما لا يطلق

زار الموسيقار هازلك زميله الموسيقار
شومان في مدينة درسدن يوما ، تناول حديثهما
الكلام عن فاجنر ، وتساءل هازلك إن
كانت أواخر المودة بين الموسيقيين العظيمين
مودة البطائم ، وأنهما يتزاوران ، فقال
شومان : كلا ، إن فاجنر ، في اعتقادي ، مخلوق لا يطلق .
لا جدال في أنه عبقرى ، ولكنه ثرثار لا ينقطع عن
الكلام ، وأعجب كيف يستطيع إنسان أن يظل
متكلما .

وقد تصادف أن زار هازلك في اليوم التالي الموسيقار
فاجنر فتناول الحديث ذكر شومان فقال فاجنر : علاقتي
بشومان ، في الخارج ، على أحسن حال ، غير أنني أعتقد أن
شومان رجل لا يطلق . ويمعزنى تبادل الزيارة معه ، فهو
أبكم لا يتكلم . زره أثر عودتي من باريس ، لجمعت أقص
عليه قصصاً ملياً عنها وعن أبحاثها وحضلاتها الموسيقية
وموسيقياها ، وهو صامت لابنيس كأنما احتبس لسانه ؛
وما زاد على أن حدّج في وجهي ، ودار يصصره في
السماء فذكرته هارباً من جموده . . . حقاً إنه لا
يطلق ! .

بقرة بنى إسرائيل

سأوم أحد المغنين نملًا ، فقال صاحبا
بعشرة دراهم . فقال المفتي : لو كانت من
جلد بقرة بنى إسرائيل ما أخذتها بأكثر من
درهم . فقال الخندة : لو كانت دراهمك دراهم
أصحاب الكفر مايتك إياها .

فاجنار يخجله عرفه

روى « فاجنار » عن إقامته بباريس قال :
اتخذت له بيت في أثناء مقامي في باريس كثيراً
من الصعاب حملتها بجلده وصبر : إلا شيئاً واحداً
لم أستطع احتماله والصبر عليه ، ذلك أنه كان
يسكن إلى جانب غرقتي في الفندق الذي نزلت
فيه موسيقى دأب على العزف بالبيانو متديراً على
قطعة واحدة للموسيقار « ليست » وكان عرفه
مزيجاً تذبذب له طويلاً . فانتقاماً منه نقلت
البيانو القديم الذي كان في غرفة نومي ووضعته
بجانب الباب الذي يفصل بين غرفتي . وأخذت أعزف به قطعة
كنت وضعتها حديثاً متعمداً لإساءة عرفها . وكان جارياً معلماً
حديث العهد بالبيانو ، فأزعجه عرفي . حتى طلب إلى إدارة
الفندق أن تنقله إلى غرفة أخرى

ولئن كان التهوريش في عرفي قد خلصني من هذا الجار المزعج
فأني ما زلت أكره ذلك الحادث يوماً إلا خزيت له وأخجلني
أن يهرب الناس من عرفي .

قلادة الجمل

صل لمن بغير ، فضاق لذلك صدره ، وأقسم إن
وجده أبيضه بدرهم ، فوجده فلم تسمح نفسه أن يبيعه
بدرهم ، فمد إلى « شاور » هرة ، فقلقه في عنقه وجعل
ينادي عليه بصوته الرخيم « الجمل بدرهم ، والنور بخمسة
دراهم ولا أيهما إلا مائة » فقال الناس : ما أرنحس الجمل لولا
القلادة .



صمت أبلغ من بيان

لحن هاليفى ، فى صباه ، أوبرا دعا إليها أستاذة شروينى
ليشهد أول ليلة من تمثيلها .

وما كاد الفصل الأول ينتهى حتى سارع هاليفى إلى
أستاذة يسأله رأيه ، فصمت شروينى ولم يحر جواباً .
فلما انقضى الفصل الثانى عاود هاليفى سؤال أستاذة .
وأخ فى معرفة رأيه ، غير أن شروينى ازداد صمتاً
وسكوتاً .

هنالك شعر هاليفى باهانة جرحت نفسه ، فقال لأستاذة :
لأزال أنتظر منك ، على الأقل ، كلمة .

فقال الأستاذ : فسيم أنكلم ، ولى ساعتان لم أسمع
منك شيئاً .

لباقة فى استدرار لرم الخلفاء

قال إبراهيم الموصلى لأمير المؤمنين موسى الهادى وهو
نديه وقد غناه صوته فأعجبه ، إن من كان محله من أمير
المؤمنين محلى فى الانبساط ، وتقدم المئادة ، جرأ التبسط
على الطلب ، وبمته المئادة على الرجاء . وقد نصب لى
أمير المؤمنين بقربى منه مشاريع الرغبة إليه ، وحتى محلى
عنده على الكروع فى المنزل بين يديه ، فقال : سَلْ شفاها
فأنى جاعل فضلى على إجابتك إليه حاضراً ، فسأله
ماقيمته خمسون ألف درهم ، فأمر له بمائة ألف
درهم .

ضد الاوبرا

لحن الموسيقىار لولى رواية من تأليف الشاعر برين .
وفى الليلة الأولى لتمثيلها قابل لولى صديقه سان إيفريون
فدعاه لمشاهدة الرواية فرضض فقال لولى متعجباً : كيف ؟
أترضض مشاهدة رواية تقول إنك تقدر مؤلفها وملحنها . ؟
فقال : نعم ، إنى أقدرها ، ولكن كل واحد على
حده : أنت بصفة كونك موسيقاراً مجيداً ، وهو بصفة
كونه شاعراً فذاً . أما أن تجتمعا معا فيحاول كلاكما أن
يفزوفن صاحبه فذلك مالا أطبق .

أعلى الدرجات

لحن الموسيقىار بالدييه أوبرا العادة البيضاء ، فلاقى
نجاحاً كبيراً عدة أنصاره فوزاً لهم على أنصار معاصره
الموسيقار روسينى ، وكان بين النصيرين تنافس مستمر .
ولقد ذهب أحد المتطرفين من أنصار بالدييه وتلاميذه
ينهى أستاذة بذلك التجاح ويبدى ، فى إسراف ، عجبته
من أنه يسمح بأن يكون بينه وبين روسينى مجرد مقارنة
أو فاضلة . وهتف فى وجه أستاذة يقول : كيف تصح
المقارنة بينكما . وهو لا يتناول إلى علوك : فانت أعلى منه
درجات ،

فقاطعه بالدييه ، فى ابتسام ، يقول : حقاً إنى أشر
كل يوم أتى أعلى منه درجات عندما أصدد سلالم منزلنا
إذ نكن نحن الاثنين منزلاً واحداً . هو يسكن الطابق
الثالث منه وأنا أسكن الطابق الرابع . ألت أعلىه حقاً
فى درجات السلم ، لا فى درجات الفن ؟



مدرسة الموسيقى

مبادئ الموسيقى النظرية

السلام المألوف (الكروماني)

الدرس الثاني عشر

واضح من السلم المتقدم أنه في الأماكن إضافة أصوات إليه توسط الأبعاد الكاملة ، أى تقسم كل بركة إلى عربتين .

وبما أن الأبعاد الكاملة ، البردات ، في السلم خمسة أبعاد ، إذن يكون عدد الأصوات الجديدة الممكن إضافتها خمسة أصوات . وعلى ذلك يشتمل هذا السلم الجديد على ١٢ صوتاً ، بينها جميعاً أبعاد متساوية كل منها يساوى نصف بعد كامل (عربة) مثال ذلك السلم الآتى :



ويمكن تدوين نفس هذا السلم باستعمال علامات الحفوض (اليمول) هكذا :



ومثل هذا السلم المكون من تتابع الاثني عشر صوتاً ذات أنصاف الأبعاد يسمى « السلم الملون أو الكروماني » (١) وسعى الملون لأنه يعطى الألحان ألواناً أخرى غير ألوان السلم القوى .

(١) تستعمل الموسيقى العربية في سلمها أصواتاً أكثر من هذه الاثني عشر صوتاً وذلك بأدخال أصوات أخرى توسط أنصاف الأبعاد ، وبذلك يشمل السلم الموسيقي العربي ٢٤ صوتاً على مسافات أربع الأبعاد وستفصل هذا في حقه .

السلام الموسيقية

السلم القوى (الرباعونى)

ذكرنا فيما تقدم من هذه الدروس أن السبع النغات

الاساسية إذا تابعت ، صعوداً

أو هبوطاً ، تألف منها سلم

موسيقى ، وأن المسافات المحصورة بين أصوات هذا السلم

ليست كلها متساوية بل منها خمس مسافات كل منها يساوى

بعداً كاملاً (بركة) ومسافتان

كل منهما يساوى نصف بعد

كامل (عربة) .

مثل هذا السلم المؤلف من تتابع النغات الاساسية

يسمى « السلم القوى أو الرباعونى » ، مثال ذلك السلم الذى

ينبئ على الاساس دو كالى :



١ ١ ١ ٢ ١ ١ ١ ٢

دائرة الخماسات

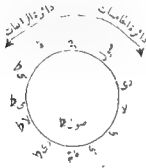
وقد استعملنا في الانتقال في دائرة الخماسات علامات
الرفع ، الدير ، . وفي دائرة الرباعيات علامات الحفص
، اليمول ، . ويمكن ، تسليلا لتسمية الأصوات ، استعمال
كلتي العلامتين الرفع والحفص في الدائرة الواحدة فتدخل
إحديهما على بعض الأصوات والثانية على البعض
الآخر ، فتكون أصوات دائرة الخماسات كما يأتي :

دو ، صول ، ري ، لا ، مي ، سي ، فا ، # أو صول #
ري # ، لا # ، مي # ، سي # ، فا ، دو
وأصوات دائرة الرباعيات هي :

دو ، فا ، سي # ، مي # ، لا # ، ري # ، صول # أو فا #
سي ، مي ، لا ، ري ، صول ، دو

ويلاحظ أن أصوات دائرة الرباعيات هي نفسها أصوات
دائرة الخماسات غير أنها على ترتيب عكسي .

ولسهولة إدراك ذلك يمكن ترتيب هذه الأصوات في
دائرة مرسومة على النحو الآتي :



فإذا اتجهنا من دو . في هذه الدائرة المرسومة ، ناحية
اليمين حصلنا على ترتيب أصوات « دائرة الخماسات » .
وإذا اتجهنا من دو ناحية اليسار حصلنا على ترتيب أصوات
« دائرة الرباعيات » .

إذا بدأنا بأحد هذه الأصوات الآتية عشر ، ولكن صوت
دو مثلا ، ثم انتقلنا منه إلى خامسه وهو صوت صول « ويمد
عن الأول بمسافة ثلاثة أبعاد كاملة ونصف أى ثلاث برديات
وعرة » ثم انتقلنا من هذا الأخير إلى خامسه ، ومن هذا
أيضا إلى خامسه ، وهكذا ، فانا فصل بعد ١٢ خامسة إلى
الصوت الذي بدأنا به ، وهو صوت دو في هذه الحالة ،
بعد أن نحصل على جميع الآتية عشر صوتا المؤلف منها السلم
الملون (الكروماتي) . وتسمى هذه الدائرة « دائرة الخماسات » .
وأصواتها بالترتيب . إذا بدأنا بالصوت دو ، تكون كما
يلي : —

دو ، صول ، ري ، لا ، مي ، سي ، فا # ، دو # ،
صول # ، ري # ، لا # ، مي # ، سي # (= دو)

دائرة الرباعيات

وإذا بدأنا من صوت ، ولكن صوت دو مثلا وانتقلنا
إلى رابعه ، وهو صوت فا (ويمد عن الأول بمسافة بعددين
كاملين ونصف أى يبردتين وعرة) ثم انتقلنا من هذا
الأخير إلى رابعه ، على نحو ما اتبع في الطريقة المتقدمة ، فانا
فصل بعد ١٢ رابعة إلى الصوت الذي بدأنا به ، وهو دو . بعد
أن نحصل على الآتية عشر صوتا المؤلف منها السلم الملون
(الكروماتي) ، إنما نحصل عليها في ترتيب مضاد لترتيبها
السابق في دائرة الخماسات . وهذه الدائرة تسمى « دائرة
الرباعيات » . وأصواتها بالترتيب ، إذا بدأنا بالصوت دو ، تكون
كما يلي : —

دو ، فا ، سي # ، مي # ، لا # ، ري # ، صول # ،
دو # ، فا # ، سي # ، مي # ، لا # ، ري #
(= دو)

الأنشيد

الأهلى

نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةِ
زَاهِيَّاتٌ نَاصِرَاتُ	لَامِعَاتُ نَاعِمَاتُ
ذَاتُ أَلْوَانٍ جَسَانُ	زَيْنَتْ كُلَّ مَكَانُ
نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةِ
إِنَّا فِي كُلِّ أَرْضٍ	بَعْضُنَا زَيْنُ بَعْضٍ
بِسُرُورٍ نَتَمَوَّجُ	بَيْنَنَا الْوَرْدُ مُتَوَّجُ
نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةِ
رَاقَنَا هَذَا الْمَقَامُ	بَيْنَ شَمْسٍ وَغَمَامُ
وَشُعُورٍ بِالنَّعِيمِ	كُلَّمَا هَبَّ النَّسِيمُ
نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةِ
نَحْنُ نَرْضَى الْعَامِلِينَ	وَلَسُرُّ النَّاطِلِينَ
بِبَيَاضٍ وَآخِرَارِ	وَآخِضَرَارٍ وَاصْفَرَارِ
نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةِ

مطهرات النفوس المرسية
وزارة المعارف المصرية

الأزهار

ألف اللحن الأستاذ أحمد خيرت
وضع المارموني الأستاذ محمد حبيب

ه ز ا ق ه ر ي و ن ص ا خ ق ف و ق ه د ي ح ر ل ه ا ز ن غ

ت ذ ا م ت ع ن ا ت ن ع ا م ل ا ت ض ن ا ت ي ا

ن غ كان م ل كل ق ت ي ر ي س ا ن ح ن ن و ا ل

ن ا ن ق ه ر ي و ن ص ا خ ق ف و ق ه د ي ح ر ل ه ا ز

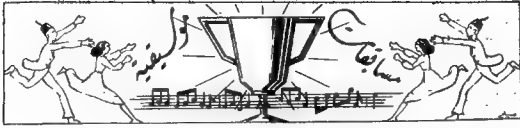
س ب ض ي ع ل ي ن ا ض ي ع ض ن ا ر ل كل ف ي

ن غ و ج ق م د ر ل ن ي ن ي م ت ن د ن

ه ر ي و ن ص ا خ ق ف و ق ه د ي ح ر ل ه ا ز

في الإعادة نغزنا القطع حسب الكزبال المتكسنة لتتبع مع مقامات القطعة الثانية من المرسية

أحمد خيرت



نتيجة مسابقة العدد العاشر - الى الاطفال

أفردنا بتلك المسابقة أن نتحدث إلى أبنائنا الصغار ونختبر استعدادهم الموسيقي ، فوصفنا لهم بيتا سقفه غير متين تتسرب منه مياه الأمطار وتتساقط قطعا يتلقاها أهل البيت في آنية نحاسية مختلفة الأحجام تساقطاً منتظماً الإيقاع فيصدر عنها نغمات مختلفة .
 ثم طلبنا إلى كل طفل أن يتخيل أنه يسمع في تساقط هذه النقط إيقاعاً موسيقياً ويتصور أن كل إناء آلة تعزف .
 وأنها في مجموعها تكون فرقة موسيقية هو رئيسها ، يعتلي كرسى . ويقود هذه الفرقة مشيراً بعصاه إلى الآنية متنبها فيها النغم .
 ثم طلبنا إلى كل طفل بعد هذا التصور أن يتخيل هذا المنظر ويبحث به إلى هذه الجملة راجعين آباءهم أن يتركوا لأبنائهم الحرية في تفكيرهم وتصويرهم لنصل إلى الفرض المنشود من تقوية ملكة التفكير في الأطفال أمثال هذه المسابقات .
 ونشر الموسيقي ، ويبحث في فضاء البشر والارتياح أن تهافت أبنائنا الصغار المحببون على هذه المسابقة كل يصور ماخيله إليه تفكيره فقد تلقينا عدداً وافرأ من الأجابات كلها ثم عن استعداد موسيقي كامن في أنفس مرسلينا لو تمهده الآباء لا ينع ونما .

ولقد عقدت لجنة التحكم وبين أعضائها فريق من حضرات مفتشى الرسم وأسأذته بوزارة المعارف . ولخصوا عن هذه الأجابات وقر رأيهما على أن الفائزين في هذه المسابقة هم : —

الأول : محمد شاكر التليذ بالسنة الأولى بمدرسة فؤاد الأول الثانوية نجح حضرة الأستاذ الجليل حسن شاكر .

الثاني : ادجاراتايت فرج التليذ بمدرسة المعارف الابتدائية براغب إاشا بالإسكندرية نجح حضرة ثابت فرج افندي

الثالث : حسن عز الدين الجبل التليذ بمدرسة الأمير فاروق الابتدائية بشبرا ، نجح المرحوم الشاعر الكبير الأستاذ

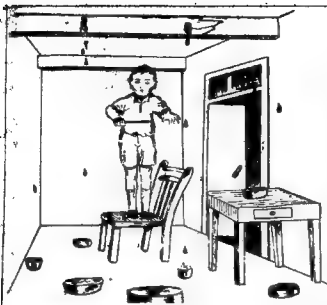
حسين الجبل

وقد رأت اللجنة الاقتصاد على منح هؤلاء الفائزين جوائز المسابقة نظراً لما رأته من انحراف إجابة غيرهم عن أغراض المسابقة .

و الموسيقي ، يسرها أن تنشر في الصفحة المقابلة صور الفائزين بجانب إجاباتهم وتقدم لهم ولأولياء أمورهم المحترمين وافر التهنئة . وترجو أن يهيئ الله لهم مستقبلاً حسناً .

أما الجوائز فقد نال الأول : (آلة مندولين) والثاني (موسيقي يد) والثالث (فلوت)

وهذه الجوائز جميعها قدمها حضرة المحترم عزيز بولس افندي صاحب محلات عزيز بولس الموسيقية المعروفة . تشجيعاً منه لهذا الفن فنشكر له أريجته .



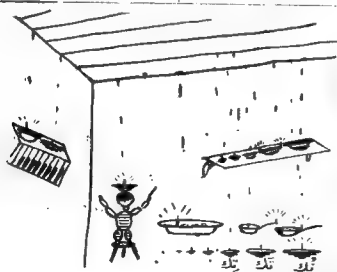
التليذ النجيب محمد شاكر
وللى اليسار إجابته



التليذ النجيب ادجار ثابت فرج
وللى اليمين إجابته



ادجار ثابت فرج



التليذ النجيب حسن عز الدين اجلل
وللى اليسار إجابته

M
A
I
S
O
N

مجلات بوزناخ

B
U
S
N
A
C
H

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٣٧

بناخ إبراهيم باشا رقم ٢٠ بصر
تليفون ٤٢٤٦٦

مقر دور نشر صناعة وتجليد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها
متمهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

20, Rue Ibrahim Dacha Le Caire

Tel. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach-Cairo

المبيع بالتقسيط

التعاون

بأقساط

شعار محلاتنا

شهريّة

الذي لا يزال متبعا

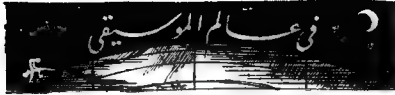
لا تتجاوز

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع

جنيتها وربع





في المعهد الملكي للموسيقى العربية

لجنة المدرسة

اجتمعت لجنة مدرسة المعهد في مساء الثلاثاء ٢٢ أكتوبر سنة ١٩٣٥ وتباحثت في شئون الدراسة بالمدرسة في عامها الجديد واعتمدت نتائج الامتحانات ومنح شهادة إتمام دراسة القسم العام للطلبة الذين أتموا الدراسة في هذا القسم وهم : أحمد يومي ومحمد شرف الدين وإبراهيم أحمد حجاج وقررت اللجنة أن تكون الحفلة السنوية لتوزيع هذه الشهادات في النصف الثاني من شهر شعبان المكرم برئاسة حضرة صاحب المعالي وزير المعارف الذي يتفضل بتوزيع هذه الشهادات والجوائز على مستحقيها سنوياً

قسم المكفوفين بالمدرسة

تقرر أن تبدأ دراسة الموسيقى للكفوفين بالقسم الذي أنشئ خصيصاً لهم بمدرسة المعهد في يوم ٢ من نوفمبر سنة ١٩٣٥ على أن تكون الدراسة في أيام السبت والاثنين والأربعاء ابتداء من الساعة السابعة مساءً.

مقطوعة موسيقية شرقية

أهدى الينا صديقنا الموسيقي المبدع جنو تاكلش مقطوعة موسيقية جديدة ألفها للكان واليانو سماها « رابودي شرق »

وقد رأينا فيها أنها قطعة قيمة تدل على ما لمؤلفها الفاضل من الذوق السليم في التأليف الموسيقي وهي جديرة بأن يقتنيتها عشاق الموسيقى وغواتها فتنّي على همته .

في وزارة المعارف المعوجة

الجماعات الموسيقية بالمدارس الثانوية والابتدائية البنين

أذاعت وزارة المعارف على مدارسها نشرة بشأن هذه الجماعات تنشر فيها مقتطفات من تقريرها ، فيما يأتي : —
لما كانت الوزارة تعتبر الموسيقى من أهم أركان نواحي الحياة المدرسية ، ولا تألو جهداً في تشجيع الجماعات الموسيقية وتقوية روح التنافس بين الفرق في المدارس التي من نوع واحد ، ورغبة في توحيد مستوى الدراسة ورفعها في هذه المدارس بالأشراف القملي على تدريس تلك المادة .
وبما أن الوزارة تنوي عقد مباريات موسيقية بين جميع فرق المدارس الثانوية والابتدائية للبنين كل نوع منهما على حدة أثناء هذا العام الدراسي ، تمنح المدارس المتفوقة فيها جوائز مدرسية ولكي يقضى للدارس اتباع النظام الوارد في النشرة رقم ٦١ بتاريخ ٣٠-٩-٣٤ الخاصة بنظم الفرق الموسيقية وجماعات الأناشيد بالمدارس الثانوية والابتدائية ، كما يقضى أيضاً للوزارة تقديم ماقد محتاجة المدارس من المساعدة لحسن سير هذه الجماعات . زجرو

١ — العمل على تكوين فرقة موسيقية بمدرستكم .
٢ — إفادة الوزارة (التفتيش الموسيقي) عن المدرس الذي ترعاه المدرسة ، وعدد حصصه ، ومواعيدها في الأسبوع وقيمة مكافأته عن كل درس قبل تعاقده المدرسة معه .

٣ — إذا لم ترشح أحداً لتدريس الموسيقى ، وترغب في معاونة التفتيش الموسيقي في ذلك ، زجرو توضيح عدد الحصص التي تقترحها المدرسة للموسيقى في الأسبوع ومجموع ما تخصصه أجراً للدرس في العام الدراسي .

٤ — توفيراً لأجور المدرسين ولكي لا تكون المادة عائقاً في تكوين الجماعات الموسيقية في بعض المدارس ، سيجتهد التفتيش الموسيقي في تكليف المدرسين الجامع بين مدرستين فأكثر . وذلك في حالة عجز ما تخصصه المدرسة للموسيقى عن سد احتياجات مدرس خاص بها . وكيل المعارف



لِلْبَاقِدِ الْفَنَى

انطلقاً بجأة في حجرة الاستديو لأسباب فنية . . . ناب عنه نور ملكة الجمال .

وما كان لنا أن نتقد هذه الإذاعة ، ونحن مقيدون هنا بنقد كل ماهر موسيقى فقط ، إذ مهنتنا في هذا الباب محدودة ، لولا أننا كنا نرجو أن نعرف إلى إحدى نواحي الملكة الفنية وما إذا كان صوتها سليماً وموسيقياً ، ولكننا لم نجد لها روحاً خالصاً في الكلام ، كما أننا لم نتبين مع الأسف ، أن صوتها موسيقى يشع من حوله الفن والجمال وجاء أيضاً الأستاذ فكري وسأله كثيراً عما تحب وتكره في الناس والأعمال والألعاب ، وقاته أن يسأله عما إذا كانت تحب الموسيقى وتوالمها ، مع أن الموسيقى متممة لجمال الروح الذي له المنزلة الأولى عند تقدير درجات الجمال .

وبعد ، فالناقد الفني ، يهني ملكتنا الجديدة ، ويشكر للحظة اهتمامها ، ويثني على ما كان للأستاذ فكري من فضل في حديثه معها أمام الميكروفون .

الاعلان على حساب الأبحاث الفنية

كنت قد انتقدت طريقة إذاعة أسطوانات مؤتمر الموسيقى العربية في الأعداد السابقة كما قدمت اقتراحاً بتنظيم إذاعة هذه الأسطوانات بالشكل الذي يتفق مع ميل

ملكة الجمال أمام الميكروفون

لبست تاج الجمال قليلاً ، فرفضت به رأس مصر بين جيلايات أمم الأرض . وعقد لها لواء النصر ، فمادت إلى وطنها تحمل إليه غراً وأى غر ، فبأت لها عطة الإذاعة فرصة جميلة ، وقفت فيها أمام الميكروفون في مساء ٢٥ أكتوبر ، وقدمها إلينا الأستاذ فكري بأجبة . وألقى عليها عدة أسئلة . ويظهر أنه كما أعد لها الأسئلة أعد لها الأجوبة اعترضت ، بادى الرأي ، عن عدم إمكانها التكلم مثل الأستاذ فكري باللغة العربية الفصحى ، فأعذرناها ، وكنا نتظر أن تطلع علينا بالكلام السلس المرسل الذي نتبين في خلاله جانباً من رشاقها وجاذبيتها ، ولكنها مع الأسف لم تبتع إلينا من ثنايا أمواج اللالسلكى ، بأى بريق من ثنايا روحها الذي سما بها فاستوت على أريكة الجمال العالى فقد كانت لغتها العامية ضئيفة جداً ، وأسلوبها في الأجابة على تلك الأسئلة بليطاً مضطرباً يشبه تمام الشبه أسلوب صغار الأطفال .

دع الإنسية ، شارلوت ، وتعال معي ، أحدثك عن المحطة نفسها . فقد حدث عند ما ألقى عليها الأستاذ فكري السؤال الخامس ، أن توقفت عن الأجابة ، وساد السكون في الاستديو ، اللهم إلا تلك « الضحكة » التي صمكتها ملكة الجمال ، فنشقت بها هذا السكون ، الذي ظل نحو ثلاث دقائق أنبأنا بعدها الأستاذ فكري . أن النور قد

الجمهور ورغبته في استيعاب موسيقى البلاد العربية الأخرى كل بلد على حدة ، لما في ذلك من المزايا في تركيز كل موسيقى في أذن مستمعها ، وإفهامهم ، عن كتب ، فنية كل بلد ، ولون موسيقاها ولكن المحطة لا تزال تدبج علينا بعض اسطوانات المؤتمر بالطريقة التي جرت عليها وآخرها مساء ٢١ من أكتوبر حيث أذاعت علينا بعضاً منها . وليس لدى ما أعلق به على هذه الإذاعة سوى أن المذيع شرح اسطوانة سراكشيه وأخرى جزائرية ، وشرح معنى كلمة « النوبة » إلى أن قال : « وهذه الأبحاث الفنية مرجعها بالطبع مجلة الراديو المصري ،

وسواء أُنشِر في مجلة « الراديو » أمثال هذه البحوث أم لم تنشر فلا يمكن أن يسمح لها بأن تكون مرجعاً لما ليس لها به دراية ولا يمكن أن يتولى الخوض في أمثال هذه الأبحاث العلمية إلا المختصون المسئولون عنها من رجال المؤتمر . أما أن تقوم المحطة بالإعلان عن مجلتها على حساب جهود غيرها وأبحاث المؤتمر العلمية فهذا ما لا يجب أن تتورط فيه

رباعي رياسة مصطفى العقاد

للعقاد رباعي يتألف منه ومن ولديه المحروسين محمد وإسماعيل ورابع عواد ، ولهذا أطلق عليه اسم « رباعي العقاد » .

وهذا الرباعي لا نزاع في أنه مثل من أمثلة الدقة الموسيقية نظراً لما يمتاز به كئلته من الثقافة الفنية نصف هذا الرباعي لا يزال خارج القطر يؤدي لمصر خدمة في اخراج فيلم مصري غنائى قد يكون له بعض الاثر في النهضة الموسيقية الحديثة

بقى من هذا الرباعي العقاد « رفاقه وعواده » وهو النصف الباقي فهل ينفل وينط في النوم إلى أن يرد الله غربة نصفه الثاني ؟

ذلك ما تأباه طبيعة والدنا السيد مصطفى العقاد . فهو دجل نطش دائماً الحركة فريد ويستغيد

لهذا ألف رباعيا « ظهورات » تولى رياسته حتى يظل ذكر الرباعي « المتيث » ماثلا في أذهان محبيه فلا ينسونه على سر الأيام

وقد أحيا هذا الرباعي « الظهورات » حفلة موسيقية ساهرة مساء يوم ٢٢ أكتوبر إقتضا « بتحية الرباعي » وما تغلظا من ضرب بالشيخايل وعزف بالرق . أما « سماعى صفر على » الذى عزفه الرباعي بعد ذلك فقد امتاز بهدوئه وبطئه وسهولته فضلا عن أن الشارف والسماحات التى من هذا المقام « الجهاركاه » تكاد تكون نادرة جداً وهنا ما يشكر عليه الاستاذ صفر . أما الرقصة السودانية فقد أفردنا لها بعد ذلك وضوعا خاصاً . وسنما بعد ذلك « بولكه شعاته » التى أدبت بنجاح واتزان . وإذا جئنا إلى سماعى محمد العقاد الذى اختتمت به الإذاعة فلا بد أن نقدر لمحمد جهده في التلحين على صفر سنه وحدائته . وسنما أيضاً تقسياب كان وموشة « لما بدا يتقى » وتقاسيم قانون ثم دور « نادى الهواء » من مقام « نهاوند » . ولا يفوتنا أن نترك رئيس هذا الرباعي الاستاذ مصطفى العقاد بنير كلمة ثناء ليس على الدقوف والنقرانات والطبول والصاجات التى كان يلعب بها ويزن بها الضروب ويضبط بها الإيقاع ولكن على الدقة التى امتازت بها هذه الإذاعة والسلمة التى تسيطر فى الجهاركاه والنهاوند على الوجه الإكمل

حول الذكر الليثي

سبق أن كتبت بعض الشيء في الأعداد السابقة عن الذكر الليثي ، ونهت حضرات القراء إلى نوع « المارموني »

الذى يتخلله ولفتُ النظر إليه ، إلى آخر ما كتبت ، واليوم أعود إلى الموضوع ولكن في غير المارصوى بل في نوع الذكر وموسيقى الذكر .

نعلم أن الأذكار التي نفاهاها عند أهل الدين وطوائف المنسوفة أغلبها ليست بالأذكار الهادة التي سمعتها مراراً في الأسطوانات التي سجلها مؤتمر الموسيقى والتي تقدمها إلينا محطة الإذاعة من وقت لآخر ، ولكنها أذكار صاخبة فيها عرض لخناجر الداركين قويا وضيقها يؤدى بها ، لفظ الجلالة ، وبعض أسماء الله الحسنى بقوة صوتية تدخل إلى القلب روعة الله وخشيته ، وينشد بجانب هذه الخناجر صوت رخم لمنشد يرتل القصائد الحافظة التي تفيض مدحا في النبي عليه الصلاة والسلام ، ويمزج معه ناي رقيق يضبط الأيقاع ويقود الصفوف والحلقات ويرجم للمنشد ما ينشد وهكذا .

فأين هذا من أسطوانات الذكر التي البعثة المتشابهة التي تدمجها علينا المحطة ؟؟ فإذا كان المؤتمر قد سجل جانباً من هذه الأذكار ، الحامية الوطيس الجميلة الانشاد ، ذات الترويعات المختلفة ، فلا بد أن المحطة تسمعنا طرعا منها ، وبذلك يغفل الجمهور على سماع هذا النوع بمد أن من تلك الأذكار اللبئية التي أكثرت من إذاعتها المحطة وجتها أسماع الناس ، وغير عاف أن الجمهور يميل بعلميته إلى الترويع والتنمير

الآنسة نادرة

جاءت إلى الميكروفون ، وآى معها جميع أفراد تحت الآنسة أم كلثوم من التصبجي وعوده . ومحمد عبده صالح وقانونه وكريم حلى وكانه ، وكان ذلك يوم الاثنين المخصص أيضاً لأم كلثوم

وبداوا يسمعون من مقام « ياتى » ثم غنت دور (القلب ما صبيش عليه أسره) من تأليف الأستاذ داود حتى فأحسنت حقاً أدائه بالرغم من بعض الطول الذى استولى على « آهاته »

أما الوصلة الثانية فقد كانت على مقام « الكرد » قسم فيها القصبي بعض التفسيرات فتمت عن روحه في التلحين وطابعه في موسيقاه . كما غنت لنا حلقوة راضى بصدودك ، من تلحين فريد غصن . وقد لاحظت أن الآنسة محمد غناء الليالي والترويع فيها

ثم غنتا بعد ذلك موالا من مقام « ياتى » اقتبس فيه الشيء الكثير من الأسلوب البلى الدارج . ولنا نجزم إن كان ذلك منها بقصد أو ينير قصد وسواء أكان هذا أم ذلك فإن الآنسة نادرة تعتبر ناجحة جداً إذا ما قورنت بالآنسة سى أو ص التي تشيد لها المحطة مجدداً ولكن في الأندلس

أحبشية أم سودانية

الأستاذ صفر على أستاذ قدير ، ولحن عرف له ألحان جميلة في غير المواضات والأدوار ولكن في الطفاطيق والآنشيد والديالوجات . وإنى أذكر له من الطفاطيق ما انتهت مدته وعفا زمانه ومنها ما غناه الجمهور مدة من الزمن ثم تركها شأن كل الطفاطيق فأغلبها موسمية ترمى وتزدهر في وقت محدود

أما ألحانه في الآنشيد فلا تزال باقية ولكن ظهر في اتاجه القى أخيراً بعض تراخ ، قد يكون له فيه عذر مقبول ونحن نيب به أن يعمل ويعمل فيعود إلى إنتاجه الأول ،

على دراستها واستيعابها وتطبيقها على كل ما يفنيه وبذلك
يسلم من النقد وربما امتاز بعد ذلك، عن كثير من
زملائه المطربين فضلا عما يكتسبه فنياً ونظرياً الأمر الذي
لا يستغنى عنه مطرب مثله

هذا وإن بقا: المغنى يقنى من ألحان واحد من الملحنين
أو اثنين من شأنه ألا يعطى له فرصة لأظهار مواهبه ومزاياه
ويجعل مجوده قاصراً على اتجاه واحد . وعليه أنصح
لحضرات المغنين أن ينتخبوا أغانيهم من جميع الملحنين
على السواء صغيرهم وكبيرهم ، قديمهم وحديثهم ، مهما
اختلفت ألوان تلحينهم وتنوعت ، بغض النظر عن شهرة
الملحن أو سمته وغير ذلك من الاعتبارات

طُيور تنقذ الناس من الموت

تلمنى صفى الصحفية فى هذا الباب ، ويحتم على واجبي
فى نقد الأذاعة ، أن أقتس فى كل مكان عما يمت إلى هذا
العمل بأية صلة مهما كلفنى ذلك من جهد . وكان أن اطلعت
على إحدى مجلات الراديو الفرنسية . فراعنى بها نبأ ، رأيت
أن أتحف به هنا قراء الموسيقى ، لما فيه من علم وطراقة .
لوحظ أن محطة الأذاعة بمدينة « ليل » بفرنسا تبدأ
كل إذاعة لها بتفريد « كصفور الكنارى » وقد سجلته
فى اسطوانة تفتح بها حفلاتها فى كل يوم ، وتتليل ذلك
بدعو حقاً إلى الدهشة والاعتبار .

ذلك أنب المقاطعة التى تقع فيها هذه المدينة ، من
المقاطعات الصناعية الهامة ، تقوم فيها صناعة التعدين وأعمال
المناجم . والسكان فى هذه المنطقة ، ولع خاص بتربية
الطيور ، كصفور الكنارى ، فضائله المختلفة ، وإلحام
الزاجل بأبراجه العالية ، فهم يعنون باقتنائها ، والسرور على
تربيتها ، والعمل على مضاعفة إنتاجها . وأية علاقة يأتى

وبعد فقد سمعت له فى مساء ١٢ أكتوبر قطعة موسيقية
اسمها (رقصه سودانية) أداها رباعى المقاد بدقة فنية
كبيرة سررت منها جداً لما كان فيها من عزف بالآلات
من قرب ودق على الطبول من بعد ولعب بالشخايل مع
نوع من الحارمونى جميل ويغزل ، إلى السامع أنه حقيقة
فى حلقة للراقصين والراقصات يهزون الإرداف . ويدبرون
الأعطاف كل ذلك مصوغ فى لحن من مقام (الجهاركاه)
وقد لاحظت أن لها طابعاً خاصاً جعلنى لا أصدق أن
هذه الموسيقى لرقصة سودانية بل أيقنت أنها (حبشية)
إذ يلوح لى أن الأستاذ صفر خشى أن يسميها الآن (رقصه
حبشية) مخافة (الرقبا .)

فرقة محمد يوسف؟؟

مثلت رواية أبى الحسن المغفل
.
.
وكان الله يحب المحسنين

عبد الغنى والتنويع فى الغناء

تحرر عبد الغنى السيد هذه الليلة وحده عن ألحان
رياض السنباطى والشيخ زكريا أحد التى يقتنينا لإياها كل
مرة . وشاء أن يجرب شيئاً من ألحان المرحوم الشيخ
سلامة حجازى فغناها وصلة من مقام يباى فى مساء ٢٤
الجارى كان قوامها دور (بسحر العين تركت القلب هايم)
أداه عبد الغنى بتؤدة وحرص فكان ناجحاً وقد يكون
أكثر نجاحاً لو أنه ألبس الدور (ضرب المصمودى)
ولو المذهب قط . إلا أن عبد الغنى يظهر أنه لا يميل
كثيراً إلى التدقيق فى الأوزان والضروب وبودوا لو أقبل

فأنهم عند ما يلاحظون أن طائرًا ، قد مات يعرفون أن الجو في خطر ، فتدق الأجراس ، وينفع في الأوقات فيخرج العمال سراعا ، ويتداركون الأمر . وبذلك ينقذون من الموت والدمار الذى يهددم فى باطن الأرض . ولذلك جعلوا هذا الصغور الكنارى ، شعارهم فيفتحون بنجره إذا غاتهم . والله فى خلقه شئون .

استدراك

حدث سهو فى وضع الأشكال الموسيقية فى مقال الأستاذ حافظ المدرج بالعدد ١١ من « الموسيقى » إذ كان ينبغى وضع الشكل الأول المنشور بصفحة ٢١ مكان الشكل المنشور فى صفحة ١٩ وهذا لا يخفى على فطنة القراء فزرم التنبيه .

بين صناعه التمدن والمتاجم التى تزدهر فى جوف الأرض وبين تربية هذه الطيور التى ترحب فى أطباق الجو ؟ مع أنه يلوح أن المآلئين متناقضتان ، وقد جرى العرف ألا تستقيم تربية الدواجن والطيور ، إلا فى المناطق الزراعية وما دامت مقاطعة « ليل » الصناعية قد خالقت هذا العرف فلا بد أن يكون هناك سبب معقول يفسر لنا هذا .

ذلك أن سكان هذه المقاطعة ، لا يقومون على تربية هذه الطيور عبثاً ، أو يالتفون فى العناية بها هباءً أو للزينة والاستتار ، كلا ، بل أنهم يعدون لها الأفضاض المناسبة لها ، ويأخذونها بأقفاصها ويحولونها إلى المتاجم تحت الأرض ويوزعونها فى طرقات المتجم وسراده ، ويراقبون تطور صحتها أثناء قيامهم بالعمل داخل المتجم ، ويبترونها مقياساً صادقاً لحو المتجم فيما إذا تلوث بالغازات السامة ، التى قد تنبى بقرى حدوث انفجار .

بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

اتصلوا	بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط
استفيدوا	والتخفيض المحسوس والثقة الوطيدة والأمان الموفور

خابروا قسم التقسيط رأساً بمرکز البنك الرئيسى بالقاهرة وفروعه بالاقالم
وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

برنامج الإذاعة الموسيقية

من الجمعة أول نوفمبر لغاية الجمعة ١٥ منه

الجمعة أول نوفمبر سنة ١٩٣٥

مساء : الشيخة سكيته حسن وفرقتها
السبت ٩ منه

صباحا : أ. كستر الشجاع

مساء : إبراهيم عثمان وفرقة

السبت ٢ منه

مساء : حسن الششار وفرقة

الآنسة حياة محمد وفرقتها

الأحد ٣ منه

صباحا : سيد مصطفى وكورس

مساء : الشيخ محمود صبح

الاثنين ١١ منه

صباحا : فرقة موسيقى بلوك الحفر

مساء : زكريا أحمد وفرقة

الاثنين ٤ منه

صباحا : كان منفرد . فاضل شوا

مساء : الآنسة ليلى مراد

السيد فرج السيد ومرسى عبد العزيز . ربابة .

صباحا : فاضل شوا . كان منفرد .

مساء : السيدة نادره وفرقتها

إبراهيم حوده يتنى بمصاحبة ياتو

الثلاثاء ٥ منه

الثلاثاء ١٢ منه

مساء : الآنسة سعاد زكي

رياض السباطي . عود منفرد .

مساء : رياض السباطي . عود منفرد .

الحاج أحمد سرور وفرقة السودانية

الأربعاء ١٣ منه

صباحا : رباعي العقاد

مساء : كان منفرد . فاضل شوا

الأربعاء ٦ منه

صباحا : رباعي العقاد

مساء : صالح عبد الحى وفرقة

منولوجات فكاهية . يحيى البليدي ويوسف حنى

منولوجات فكاهية - يحيى البليدي ويوسف حنى

الخميس ١٤ منه

صباحا : كان منفرد

مساء : محمد بدوى ومحمد الصبان وفرقة موسيقى البداهة .

الآنسة خيرية

الخميس ٧ منه

صباحا : فاضل شوا كان منفرد

مساء : عبد الفتى السيد وفرقة

الآنسة ناديا أراكي . أغاني تركية .

الجمعة ١٥ منه

صباحا : أوركستر الشجاع

مساء : إبراهيم عثمان وفرقة .

الجمعة ٨ منه

صباحا : حسن درويش ياتو منفرد

أوركستر الشجاع

أعلنوا عن متاجركم وبضائعكم وكل ما يهكم رواجه

الموسم في مجلد
يقتى

تضمنوا رواجها وانتشارها في كل مكان وفي أرق الأوساط بجميع بلاد القطر

أسرار الاعماله فيها معتدلة والانفاق عليها مع ادارة المجدة

بالمعهد الملكي للوسنى العربية



الادارة : ٦ شارع زكى

المطبعة : ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 6 RUE ZAKI

IMPRIMERIE 18 RUE BORSA

Tunifika - Le Caire

قول الموسيق
وتاريخ مشاهيرها

تأليف

محمودة

يطلب من جميع المحلات الموسيقية



موزار

MOZART

١٢

وتناولها يدها السخية كأساً من نبيذ كالبرج الممتق ،
حتى هشت نفسه واستراح خاطره ورجع إلى سكينة
المألوفة ومرحه الساذج البهيج . ثم عاد إلى أوانس وبير
فكان لمن في مسامرته حظ معلوم تتجاوز بها إلى الطرب
فالسباح فالضحك . فاهتاف وانجلى الليلة عن سرور لم
يسمح بمثله زمان موزار

حانت ساعة النوم ، وخلا موزار إلى نفسه ، فعاودته
الذكرى فتوهجت في رأسه نار الأوهام ، وتجمست
لباصرته بشاعة حادث الأمس ، فلم يبق النوم إلا غراراً .
انبتق القمر فارتدى موزار ثيابه وجلس إلى المكتب يسطر
استقالاته ، وكان مضطرباً مقضباً ، فلم يفته منها إلا في
تمام الساعة الثامنة ، عندئذ غادر المنزل إلى شارع سنجر
وما لبث أن كان في جو السراى ، فالتقى بالبارون كلينباير
فجاءه وكان خارجاً من حجرة التشريفات .

خطر لموزار أن يقتحم باب المطران فلا يستأن
في الدخول عليه ، حتى إذا وضع يده على مقبض الباب
لم يشعر إلا ويد تمجذب من خلفه ، وكانت يد السيد اركو
الذى صاح به :

- أنت مكلف أن تقف خطي موزار ، وأن تعطل
تفكيره من هذه الناحية ، فتأخذه تارة باليوقة ، وآونة
بالرقة ، وطوراً بالعنف والشدّة إن رأيت منه عناداً ،
أقام أنت ؟

- جد الفهم ، يا مولاي
- أنت مسئول إن اختل من ذلك شيء .
- في خدمة مولاي وطوع أمره
- اذهب

هذا يوم ملي بالقلق ، مفعم بالاضطراب ، قضى
موزار مساءه في كنف النيلة تون ، فرهّقت عنه ، وأذهبت
عنه الحزن ، ولوّحت له بمستقبله الزاهر . فأجبت في
نفسه أطيب الآمال

وطبيعة موزار مريحة صافية ، ترضيا الكلمة الطيبة ،
ويضل فيها المعروف ، فما لبثت النيلة أن تسترضيه ،

مسموحاً لي ببقاء سيدكم ومولاكم ففضل بتبليغ هذه الرسالة اليه

- لا يطاوعني عقل وحبي أن أجيب رجلك طيب الخاطر مرتاحاً ، وأرجو أن تراجع نفسك ، وتبين موقفك وما أنت مُقدم عليه

- سيدي ! الله وحده يعلم مبلغ اهتمامك بأمرى . أحسب أن الوهم خيل اليك أنك والدي تبدى النصيحة فأنزل عليها ... لا تصعب الأمر ، فاما أن أقابله وإما أن تبلفه ... شيئا لا نالك لها ، فانظر ماذا ترى

- أنت شاب تملك روعة الشباب ، فلا بد من أن يتولى شأنك رجل مجرب تستفيد من حكمته وخبرته .. هذه أعمال طيش لا تصدر إلا عن طفل لم يترك الحياة ولم تترك الحياة ، ومع ذلك فما يهمني من أمرك شيء ، أنت حر أن تراول علك أو تتركه ، إنما يجب أولاً وقبل كل شيء أن تخطر والدك وتكسب موافقته . إنني أحب ذلك الرجل واحترمه وأعزه ، ولا يمكن أن أسوء اليه وأحدث له ارتباكاً قد تضطرب له حياته من أجل مجازة جنونية يقدم عليها ولده

- أفضل ما يحلو لك ، مادام الامر قد بلغ غايته . في غير مكنتي أن أستمّر في خدمة المطران ، إن فينا بأسرها تعلم المعاملة الخشنة البذيئة التي يعاملني بها ، لقد طردني ثلاث مرات . وأهانني تيمناً ومائة مرة ، وما أنا صمم ولا أنا تمثال

- خفف عتك ، يا صاحبي ، ولا تدّش لمعاملته ، فهو يعتقد أنك لم تخدمه باخلاص وولاء

- أهدم ! ماشاء الله ! أراك تغني من نعمته ، وتصفّر من نقيه . ماذا كنت أفضل أكثر عما فعلت ليرضى ؟

- كان يجب أن تداوم الحضور إلى غرفة الخدم

- غرفة الخدم ، وبحك ! ! أأعدم أنا للغرف

- إلى أين . يا سيد موزار ؟ أنسيت التقاليد المتبعة ؟ هل طلبت الإذن بالدخول على سيدك ؟ قل لي ماذا تريد ؟

- أريد أن أسلم المطران شيئاً زهيداً
- الأمير لا يريد عمادة أحد اليوم

- رأيت البارون كيتيار خارجاً من عنده هذه اللحظة
- هذا شيء آخر . أما أنت ، وأنت خاصة ، فإن المطران لا يريد أن يتحدث إليك . إنك لتعلم جد العلم ما حدث بالأمس

- مرحي ! وأحسبك تفضلت فأصدرت تعليماتك بهذا . حسناً ، سواء أقابله أم لم أنشرف بطلعته البنية ! ! خذ أنت ، إذن ، هذا الطلب . وهذه النقود وسلمها إلى سيدك ومولاك ! !

- ينبغي أن أعرف ، ضمنون تلك الرسالة أولاً . وأى شيء هذه النقود ثانياً ؟

- أما الرسالة فكتاب استقالتي . وأما النقود فتفغات السفر أردّها لأنني سأقيم في فينا

- ماذا تقصد بهذا الكلام ، يا صديقي موزار ! لعلك متعب المخ مضطرب التفكير

- لقد أعلم يقيناً ما أقصد اليه من كلامي . إنني قررت الاستقالة واعتزمتها . سأرحل عنكم فما بي حاجة إلى قيودكم

- ولكنك بهذا تفق والدك ، ألا ينبغي استئذنه أولاً والحصول على رضائه ؟ أخشى أن تكون قد أغفلت ما نهده فيك من حبك لأبيك واحترامك له

- اعتقد ، أيها السيد ، أنني أعرف واجباتي وأنتي في غير حاجة إلى تلقّيها عتك ، أو معرفتها من أمثالك

- موزار ! زن كلباتك ، واتدق قولك ، إنك لتعلم مع من تتكلم

- أيها السيد ، إذا امتلأ الاناء فاض ، فإذا لم يكن

والمحجرات ؟ أم بواب يداوم الجلوس على بوابه ؟ حقاً
إنكم تضيئون ما هو الفن ومن هو الفنان ! إلى واهه ،
لولا أن لك في نفسي احتراماً لآمالك ردى ، وأوجعتك
إجابتى .

- وأى وجميع آلم من هذا الرد وتلك الأجابة ،
يا موزار ؟

- أنا مُتَحَنِّنٌ مُغِيْبٌ ، يستحيل على البقاء في الخدمة
بعد اليوم لحظته . أحسبني قادراً على العمل ليل نهار ،
وأحسبني كفواً لكسب أضعاف مرتبتي .. قد تكون بك
حاجة إلى خدمة المطران ، أما أنا فاني غنى عنها

- أشكرك ولا أعتب عليك إكراماً لوالدك ، وسأبلغه
وأحب أن تضم أنك خاطي في ظنك ، خاطي في عدم
تقديرك لسيدك المطران ، وإن والدك سيكفر عن هذا الخطأ
- هذا إنذار طلالاً تهددتمونا به ، فافعلوا ماتشاون ،

فان هذا الأمير الديني إن تجاوز ما ترضيه آداب الدين
وتعاليمه ، فان أبى أيضاً سيرحل عن سالسبورج ويغلبها
للمطران ويعيش معي هنا في فينا ورزقنا على الله

- وشقيقتك أنا ، أليس لها حقوق في عتقك وواجبات ؟
- هي في كني ورعاية الله ، وتستجد كثيراً من بنات
الأسر الكريمة يتعين أن يتلقين عليها دروس الموسيقى
ويأجرنها أجراً كريماً يستحيل عليها الحصول عليه في

سالسبورج

- إذن أنت اليوم مضطرب الأعصاب هائج ، ويخيل
لي أن سيل التفاهم معك وعرة غير مأمونة ، فإذا هدأت
نفسك بعد بضعة أيام فعد إلى أهلك الرد ، أستودعك الله
قال هذه الكلمة وخرج فضاح موزار

- لا أستطيع الانتظار طويلاً ، ولن أقبل في هذا
الشأن محاولة ولا تردداً .

تصامم أركو وادعى كائن لم يسمع ، فارتدت في رأس

موزار عاصفة من الهياج والغضب ، وظل يضرب الأرض
بقدميه إذ ظن أن هذا التملق يحاول أن يطيل في زمن
الاستقالة أو يحول دون قبولها . واشتد هياجه حين خيل
له وهمه أن هذا المناقح سيكون سبباً في عرقلة مسعاه ،
غير أنه أسرع إلى ميدان يتر . فالتقى في طريقه بيدرفون
فتر الذي تلقى موزار بالبر ، وحياء في احترام قال :

- سلام الله ، يا سيد موزار ، تحية مباركة . أين
تقصد يا صاحبي . ولم هذه السرعة ؟

- يا هنا ؟ مقبرة . إن لدى رسائل يجب كتابتها

- إلى الوالد ؟

- نعم .

- هل ستسافر عاجلاً ؟

- أبداً ، ولا أجلاً . بل سأبقى في فينا

- فينا ؟ يا بالهول ! ...

وملكت الدهشة بيدرفون فتر ، فقرفاه ووقف
كالمشدهو عثيت عليه السبل وصوب بصره إلى موزار
الذي غادره على تلك الحال وذهب مسرعاً ، فناجى نفسه
قائلاً :

- ماذا حدث ؟ هل تغلب الابن على أبيه أخيراً
فقال رضاه وموافقته ؟ وهل تناضي الوالد عن تلك
التهديدات الصريحة ، والتليخات الخطيرة التي دأبت على
إرسالها إليه ؟ عجباً ، لقد كان الوالد يكاتبني كل أسبوع

مرة في شأن ولده من سالسبورج ، وكنت أوصل الردود
عليه فلم أكتب مرة شيئاً عن ولده يسره أو يبعث إلى
نفسه الطمأنينة والهدوء . لقد كنت أصف له موزار قى
مستهتراً يفرق في الشهوات روحاً وجسداً ، فان رضى له

أبوه البقاء في فينا ظن يفيد ولده فيها إلا الديون وإلا
البوار ، وعلى الأخص أن القيصر وساليري لا يهتان لفنه
ولا يقدران له قدراً ، وإذن فلا شك أن فينا ستكون

قبراً يدفن فيه الفنان وفه . ولقد أجازني الوالد أنه سيتزوج ابنه من فينا أتزاعا ، فإذا حدث بعد ذلك حتى استحال غضب أبوه رضا ، ومخطه قبولا ونميا ؟ لقد أدرك هذا الدلام فهي فأصبحت لا أفقه شيئا . . . لعله كان مازسا ؟ غير أن الحرص والحول واجبان على كل حال ويجب أن أعجل في الكتابة إلى السبورج حتى لا يستوى هذا الزرع الأخضر على سوقه فيعجب الزراع ، وينفذ المنافسين والحساد .

وبعد أن ناجي نفسه هذه التجوى المضطربة سار في طريقه بخطى غير متزنة كأنه يحمل الجذع ، حتى إذا بلغ أحد المشارب العامة سقر إلى والد موزار كتابا يمز مشاعر أقصى الناس قلباً ، وأسرع إلى رجل البريد يسلمه الرسالة فالتقى هناك بموزار ، قهاسك وداري حيرته وتظاهر كأنه لم يشغل باله شاغل ، وتوجه إلى موزار ، في مراوغة التلعب يقول :

— مرحى بالسيد موزار ! ما أسعد هذه الصدق !
لقد تلاقينا للمرة الثانية
— ألدك أيضاً رسالة تريد أن تسلبها رجل البريد ؟
— نعم ، وهي مسائل هامة تقض المضجع
— ولماذا ؟ إن لك على الأقل وطناً ، أما أنا فقد فقدت وطني !

— فقدت وطنك ؟ موزار ! كن على يقين أنني أعرف أسلوب هنرك ومزاحك ، ولكنني أرى في عينيك بريق الجد ولعان الحرم فزادت حيرتي وارتباك . . .
— سلم خطابك ، وما أنذا منتظر حتى تعود .
سأطملك على أخبار جدتي ، وطواري. حدثت سأعرف منك بعدما يبلغ رضائك عنى

أسرع يترقب فتر إلى رجل البريد وسلمه رسالته ، ثم عجل في العودة إلى موزار ، الذي أطلق لسانه مسرفاً

في سرد أخباره ، وما اختطه لنفسه في المستقبل الذي يأمله ، كل ذلك وهو يحفل مقاصد صاحبه وما يمكنه له من مكر وكيد . وما انتهى الأستاذ من حديثه أو كاد حتى قال فتر ضاحكا

— إنك لتعلم في قرارة نفسك أن هذا كله مزاح ، أليس كذلك ؟ إن فينا ليست ميدانك ، ولا هي حلبة سابقك ، فان الإيطاليين لا يزالون يامبون الدور الأول فيها ، ولهم المقام الأعلى ، ولا يتأتى لك أن تقاومهم منفرداً ، فان ذلك يعجزك ويقت في عضدك

— هراء ، سأصرعهم بحول الله وقوته
— ألم تحظ ، ياموزار ، بما أصاب جلودك ؟ لا لا . موزار ، يا صاحبي ، رحمة بفك ونبوغك فيه . إن عبقريتك سيضئ سناها في وطنك . أما هنا ، فينا ، فان قوتك توزع وبجودك يشتت

عجبا ! هذا عين ما يرسلني به أبي ، ولكنني أعجز عن تصديقه . فاني أرى سعادتي فينا ، ولئن كان الاتحاد اليوم إيطالياً ، لقد ينقلب غداً بفضل ما أبتدعه من فن ، وما أبذله من مجهود ، ألا تسمع بالمرآك الناشب في باريس ؟

— فينا ، يا موزار ، ليست باريس ، فينا لا تتسارع أن تزعزع عقيدتها في اتجاهها الموسيقي ، واعتقد يقينا انك لن تستطيع هدم ذلك القصر

— إن أعجزني هدمه ، فلن يعجزني إحداث فجوة فيه ، ولقد سبقنا جلالة القيصر إلى العمل الوطني باشائه مسرحه الفئائي ، ومهد لنا الطريق ، أعلم يقينا أن ما أنا مقدم عليه صعب ، ولكن هذه الصعوبة لن تمت في ساعدي أو تجرح بي عن المعنى في سبيلي

— ألا تامل أيضاً أن القيصر معجب بالفن الإيطالي متعلق به ، وأنتك لن تبلغ لديه مكانة سالييري وحظوته من نفسه ؟

- القيصر الألماني، وسيعرف كيف يتخلص من تلك العصابة الإيطالية، وستهيء له الفرصة ليتعرف الاتجاه الألماني . يوم أن ظهر جلوك لم يكن المسرح الوطني الجديد قد أنشئ . أما اليوم فالفرصة سانحة .



(سالييري)

- موزار ! أراك تعبر سيلا ملتوية غير مأمونة الخطى

- قد تكون محققاً ، ولكنني سلكتها ، ومحال اتخاذ سبيل أخرى ، فقد عزمت وتوكلت على الله .
- أسأل الله لك السلامة وأرجو ألا تندم ، فيها بعد ، على هذا التثبث والتمناد . أتني أنصح لك كصديق مخلص حسن القصد بتعني لك سعادة المستقبل .
- أشكر لك ؛ ياسيد فتر ، ولى رجاء . أطلبه اليك .
- في خدمتك دائماً .

- تعلم أنني سأظل بعيداً عن سالسبورج سنين طويلة فإذا لم يقرر والدي المجيء إلى فينا ، وصادفك سفر إلى سالسبورج ، فاذاكر لوالدي ما قصصته عليك تفصيلاً ، وصف له أمري ، أنك موضع ثقة واعتدادي في هذا الموضوع .

- لن نحمد أشد مني إخلاصاً لك يحرص على شرك ويؤدى لك ما تحتاج إليه من خدمات . سأبذل جهدي . وفوق جهدي لأرضائك .
- أشكر لك مرة أخرى .

واقترق الرجلان ، فأما موزار فقد انصرف إلى شأنه ، وأما يترفون فتر فقد وقف مذهوباً به متحيراً . ثم فرغ وجهه وقال .

- هنا يجب أن يعمل سالييري شيئاً

وأسرع الرجل يتعجل ملاقة سالييري ، وهو رجل إيطالي ، أسود العينين ، ينظر في مقلباته وأحاديثه ، ويعمل الرفة ، ولكن على الطراز القديم فلما استقبله في حجرة مكتبه باده قائلًا - هل من جديد يايتير ؟ إن وجهك ينم على حدث خطير .

- ما رأي أستاذي ؟ إن موزار سيقم في فينا 11
تغيرت صحة سالييري بنية ، واقلبت مره وداعها وبشاشتها إلى عيوس واقتباس قبض وهو يبعد ماسمعه .
- موزار سيقم هنا !! موزار سيقم هنا !! هيه ...
وهال الموقف يترفون فتر نخرس ينتظر ما سيحدث وإذا بسالييري يحفف عرق وجهه ويقول لصاحبه ، في تحفظ وحذر
- هذه مسألة يجب أن تدرس وتفكر فيها . سنكلم في هذا الموضوع مرة أخرى .

ذاع بين النبلاء ، في سرعة البرق ، خبر اعتزام موزار على البقاء في فينا ، وكان جهد النبلاء إلى تشجيع موزار وإحاطته بجميع الوسائل المخرية حتى يُصر على عزمه ولا يتراجع فيه ، فكانت تحفل بالأصدقاء ، وتقيم لهم الولائم ليقتنوا موزار بالمستقبل الزاهر الذي ينتظره في فينا ، وفي الحق ما كانت النبلاء في حاجة إلى كل ذلك المجهود ، لو علمت أن حب موزار لكونستانس شاع في جسمه ، ويمكن من حبة قلبه ، وهذا الحب وحده كفيل ببقائه في فينا لن يارحها ، غير أن هذه المجاملات الرحيمة ، والمواطف الكريمة التي أظهرها السادة النبلاء لموزار ، وطوقوه بها كانت شديدة الأثر في توطيد عزمه ، فلم يلتفت لرسائل والده التي تنذره بالوبال مما يتعرض له من الخطر من إقامته في فينا

• يتبع •

موشح راسخ ضرب به شبر

ریم فلا حین جلا لی کاس طلا شمس و بدر کلا
کف ملا لی وملا سلسال عقد لال بالحسن اکتسی حلا
خشف حلا غالی یحلی لی فاق علی الشمس جلا

دور

(۱)

بدر علی حین تلا لا واکتلا غصن تهادی ثملا
معتدلا فیه جلا یختال ذا المیال منه النفسن قد خجلا
زان حلی سالی عزالی بدر علی النفسن علا

غابة أولى

کم فتننا حسن ثناه حین رنا کالبدر یعلو غصنا
لاح لنا قانی من أعیانی بالمهران مکحول الأجفان
زادنی شجناً باللفظ الوستان غصن البان الفشان

غابة ثانية

ورد جی عز جناہ قدح النسا إذ حاز وجهها حنا
زاد سنا قانی قد أسبابی بالمقیان فی الثغر المرجان
لوالی دنا منه خمر الحان بالرضوان سمعی آن

دور المديح

متصلا مدح علی من زاد ولا طه إمام الفضلا
والنبلا خیر الملا والآل ذی الأجلال فی فضل الکرم ولا
منه إلی جالی أهوال ألق سلام وصلا

لم یلحن من هذه الموشحة سوى المقدمة فقط أما الدور والخاتمان ودور المدح فلم یشر علی تلحینها

اشهر فستلا

موشح راست ضربه شنبه

ترتیب الامتاز در درجه الحری

ضرب الشنبه

48

لَا لَآ إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ لَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَ أَيْدِيهِمْ وَلَا يُحِيطُ بِشَيْءٍ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ



يطلب من دار المطبوعات الراقية بشارع ذكي رقم ٦

ڪارمن

CARMEN

Allegro Giocoso

Georges Bizet

ff *tr* *cresc.* *ff* *pp cresc. molto* *ff* *cresc.*

Une autre preuve de la ressemblance de la musique médiévale et de la musique arabe, qui doivent avoir été en relations étroites, est l'existence des pièces de musique qui se sont conservées.

On remarque qu'il y a peu de ressemblance entre cette musique médiévale européenne et notre musique actuelle. Le rythme, la manière d'exécution, la mélodie toute « plissée »... ce sont des choses que nous avons journellement l'occasion d'observer ici mais qu'on ne rencontre jamais en Europe. C'est ainsi qu'on exécutait la musique chez nous il y a quelques siècles. Je voudrais encore vous parler d'un détail — ce n'est qu'un détail mais il éclaire bien la situation du passé : tous les écrivains du passé parlant du piano et de l'orgue se servaient pour désigner le jeu du pianiste ou de l'organiste du mot « battre ». On ne jouait donc pas un instrument à clavier mais on le battait ou tapait. Nous rencontrons cette expression jusqu'au dix-huitième siècle et jamais on n'avait trouvé une explication pour ce mot. On croyait que ces instruments primitifs étaient pourvus de touches très grandes et dures à manier, mais il n'en est rien. Les instruments à clavier tels que l'épinette et le clavierode ne sont pas de tels colosses qu'il aurait fallu les battre. Au contraire, plus on emploie de force en les jouant, moins le son devient musical et on n'entend plus que le bruit du bois. Il en est de même pour les orgues de cette époque : elles avaient un son très doux et la plupart des touches très petites qu'il fallait jouer avec la plus grande précaution. Il ne peut pas être question de les « battre ». C'est la langue orientale qui résout le problème. Pour dire en arabe : je joue du piano, on dit : ana adrab el bianu, c'est-à-dire : je

bats le piano et pour toute sorte d'exécution musicale on se sert en arabe de ce mot-là, de adrab = battre.

Permettez-moi à présent une petite excursion dans un autre domaine, qui vous montrera, à quel point toutes ces choses sont intimement liées entre elles. Vous savez qu'en théorie musicale nous distinguons l'harmonie quand une mélodie se présente avec un accompagnement ayant rôle de « coulisse sonore » pour ainsi dire, et n'ayant d'autre but que de souligner et de rehausser l'effet de la mélodie, donc un rôle subordonné.

Il n'en est pas de même du contrepoint. Ici nous avons à faire à une mélodie, à laquelle s'est jointe une autre mélodie de même valeur et de même importance qui a droit d'être entendue autant que la première, à côté de laquelle elle se fait entendre. Il en résulte des « harmonies accidentelles » si l'on peut dire ainsi, des harmonies toutes passagères et sans fonction harmonique. Pourquoi donc appelons-nous cette manière de faire de la musique le contrepoint ? Depuis des siècles les musiciens et les musicologues ont écrit des livres traitant et essayant d'expliquer le mot qu'ils dérivent d'une expression du Moyen-Âge, selon laquelle les musiciens médiévaux auraient appelé cette manière de composer « punctus contra punctum ». On expliquait cette manière de s'exprimer en disant que probablement, ils devaient avoir eu devant les yeux l'image même de la musique écrite et que par « punctus » il désignait les notes même, qui, en effet, ressemblaient parfois à des points, et auraient donné leur nom au contrepoint. Mais il n'en est pas ainsi. Le sens du contrepoint, tel que je viens de le donner, ne trouverait pas sa définition dans cette expression. Nous avons vu que l'élément essentiel

du contrepoint n'était pas les notes posées les unes à côté des autres mais les mélodies jointes l'une à l'autre par des lois qui ne sont pas celles de l'harmonie. L'explication doit donc reposer sur une erreur.

Voilà donc la clef du mystère : Si à présent l'on joue deux de ces bouts de la mélodie en même temps, il en résulte ce que nous appelons le contrepoint. On dirait d'autre part que ces « points » sont liés à la musique orientale. Car encore aujourd'hui toute la théorie musicale arabe est basée sur la notion de type de mélodie ou, comme disent les théoriciens arabes sur le « Maqam » et encore aujourd'hui le musicien pédagogue égyptien joue à son élève chaque mélodie à part, chacune représentant un type de mélodie bien fixe et l'élève jusqu'à ce qu'il connaisse la composition en entier, qui est formée de petites parties de mélodie dont chacune représente un type.

D'ailleurs aussi dans notre musique moderne se trouvent ces types de musique, par exemple certaines tournures mélodiques qui sont devenues, on pourrait dire, des manières de parler, des locutions et qui ne manquent jamais dans une pièce musicale et il y a eu des temps où l'on écrivait ces bouts de mélodies ou phrases musicales sur des cartes de jeux ou sur des dominos, que l'on joignait les uns aux autres et ainsi on obtenait de nouvelles pièces de musique.

Nous constatons donc que l'importation des instruments de musique de l'Orient ne fait plus aucun doute.

En tout cas, l'Égypte a une importance particulière dans ce domaine en tant que pays d'origine de la plupart des instruments européens et d'autre part elle a participé activement au développement des formes musicales.

que l'Europe a reçu un grand nombre d'inscriptions dont elle s'est servie. Mais ces inscriptions se limitaient strictement au domaine mélodieux et rythmique. Car l'harmonie qui fait la vraie grandeur de la musique occidentale est et restera européenne, mais dans le domaine de la mélodie et du rythme surtout, bien de choses ont été empruntées, l'Occident ayant peu d'imagination. Ceci dépend de la disposition musicale des peuples — il est typique que la musique de danse de nos temps fut, une fois de plus, obligée de faire emprunt à la musique nègre sous la forme du jazz. Et pourtant il n'y a eu qu'à remanier cette danse en une danse européenne : le tango par exemple est actuellement une danse européenne aînée que sa musique — mais l'initiative est venue du dehors. L'origine étrangère est restée bien plus évidente dans les autres danses qui sont associées au jazz et qui sont restées exotiques.

Comment, donc, se pose la question, est-ce qu'une mélodie ou un rythme peut changer de pays, être importée et exportée comme une marchandise ? Pour cela il faut commencer par constater que chaque instrument a sa mélodie qui lui est propre. Une mélodie de trompette ou de cor a une toute autre construction que, par exemple, une mélodie de flûte ou de violon. Elle sera plus lourde que la dernière. Il y a là des questions techniques dont il faut tenir compte. Même si l'on joue des mélodies au piano on remarquera tout de suite : ceci, est une mélodie de trompette, ceci de flûte. Si donc les instruments changent de pays, la manière d'exécution voyage avec eux de même que les mélodies. Mais chaque instrument est lié le plus étroitement à son pays d'origine. Et aussi les mélodies ne perdront

donc jamais tout à fait l'empreinte du pays et du peuple, qui leur donneront naissance. Un chroniqueur vénitien nous donne un joli exemple quand il écrit, qu'en causant avec le matelot d'un bateau marchand arabe celui-ci lui a vendu un instrument étranger de pays lointain qu'on n'avait jamais vu à Venise, et lui a montré une mélodie que l'on peut jouer sur cet instrument ! Si l'on réalise que l'enseignement aux universités médiévales était en partie pratiqué par des savants arabes pour les branches de philosophie, d'astronomie et de musique, si l'on réalise ensuite la grande influence que l'école alexandrine avait exercé sur la culture méditerranéenne, on comprendra qu'il y a réellement lieu de croire à une importation de modes orientales aussi bien que d'instruments, même s'il est plus difficile d'apporter des preuves à l'appui de cette thèse. Elle s'est confirmée autant dans le domaine de la musique d'église que dans le domaine de la musique laïque. Ainsi nous savons que le chant grégorien de l'église catholique prend son origine dans le chant israélite du temple avant Jésus Christ et qu'il a été tout particulièrement pratiqué par les premiers chrétiens d'Alexandrie et qu'à ce moment-là déjà, il devint ce qu'il est aujourd'hui. Peu de changement y ont été apportés au cours des siècles. Il y en eut, comme je l'ai déjà dit, même pour la musique laïque. Je disais déjà que les représentations de musique médiévale nous montrent un ensemble d'instruments venant de l'Orient : je rappelle le groupe à trois « psalterium », « luth », « violon », c'est-à-dire « rebab », « al-nûd », et « kanoun ». Nous avons des raisons pour supposer que ces instruments ont joué une musique, dont on peut dire qu'elle a une grande ressemblance avec la mu-

sique orientale, sans dire toutefois qu'il y a une identité. Les représentations nous montrent nettement de quel genre fut cette musique. Je ne vous donnerai ici qu'un petit exemple pour ne pas vous fatiguer avec trop de détails. Par l'emploi de certains instruments nous savons que presque toute la musique médiévale qui résonnait à l'occasion des fêtes fut une musique bourdonnante. Pour ceux de vous, qui ne connaissez pas ce mot, je veux expliquer que le Bourdon est un seul son résonnant pendant toute la durée d'une pièce ou d'un passage. Peut-être avez-vous déjà entendu une cornemuse des régiments écossais, qui a toujours un bourdon — vous l'aurez certainement remarqué. Evidemment toute la mélodie doit être construite à l'avenant afin qu'il ne résulte pas des dissonances de la mélodie avec le son de bourdon.

Il est pourtant évident que, avec un orchestre, je ne peux pas jouer une musique poliphonique, c'est-à-dire : purement européenne, étant donné que même si le bourdon se taisait pour certaines harmonies, il formerait d'horribles dissonances avec d'autres.

Nous devons donc supposer, et ne fut-ce que pour cette raison-là, que presque toute la musique médiévale était à une voix ou hétérophone, ce qui veut dire que tous les instruments jouaient la même mélodie chantée par un chanteur et que chacun l'ornait à sa manière, suivant le caractère de son instrument. Tel est encore aujourd'hui l'usage dans les orchestres arabes-égyptiens. L'orchestre par exemple de la chanteuse bien connue Um-Kalsoum joue exactement la même chose qu'elle chante, mais il « traduit », comme on dit en arabe, la mélodie de l'artiste pour les instruments en question.

non pas les musiciens des théâtres romains antiques qui ont introduit cet usage en France et en Allemagne. Les gardes Suisses à Rome en font preuve et aussi dans la musique militaire nous trouvons toujours ces deux instruments associés alors qu'au fond l'association ne répond plus du tout à notre goût musical. Sur des représentations médiévales nous voyons même le joueur de flûte assis sur les épaules du joueur de tambour, ceci tout simplement pour indiquer et souligner leur association et il n'est pas rare de trouver sur ces représentations le joueur de tambour et de flûte réunis en une seule personne.

Enfin nous arrivons à nos hautbois et nos clarinettes lesquelles elles aussi, ont des ancêtres orientaux tels que le « salamia », le « argul » ou la « summara ». L'heure de naissance de notre orgue sonna à Alexandrie. Non seulement c'est sur terre égyptienne que nous en trouvons le premier témoignage, une petite figure en terre cuite représentant un homme, qui, par une soufflerie fait sonner une flûte de Pan, mais aussi le grand orgue bien plus perfectionné et particulièrement intéressant du point de vue technique, avec soufflerie hydraulique et pneumatique a été trouvé ici. Les noms de Héron et de Ktésibios seront à tout jamais associés à l'histoire de la construction d'orgue. Ils créèrent déjà à cette époque-là des orgues d'un perfectionnement qui marquait une fin et non pas un commencement, une fin qui ne pouvait plus produire que du travail de détail l'essentiel ayant déjà été fait. C'est d'ici que l'orgue commença sa course victorieuse, arrivant en Europe par des routes diverses. Aussi Byzance joue un rôle dans cette conversion de l'Europe pour l'orgue et c'est un orgue que l'empereur envoya

comme cadeau à Pépin le Bref. Il est amusant de lire comment le chroniqueur décrit l'arrivée de l'instrument ; selon lui les artisans auraient tourné autour, regardant bien la construction et la retenant dans leur mémoire dans tous ses détails sans que personne s'en soit aperçu afin d'être capable, d'en construire de pareils. Et en effet dans les couvents européens l'art de la construction d'orgue atteint un très haut degré, ne quittant toutefois jamais le modèle oriental.

Si l'Occident a du moins contribué au développement et au perfectionnement des instruments à cordes et à vent, il n'en est pas de même pour notre batterie actuelle, dans ce sens que ces instruments sont venus de l'Orient sans exception aucune et sans la moindre contribution européenne, comme ce fut le cas des lutes et des harpes. On explique ce phénomène en considérant que la musique occidentale, riche en mélodies et en harmonies, avait de tout temps négligé le rythme, l'un des éléments essentiels de la musique orientale. On introduisit ces instruments dans l'orchestre européen sans même changer leurs noms ou en designant par le nom même de l'instrument son origine orientale. Ainsi nous avons une cymbale chinoise et une cymbale turque, un gong chinois, le tambourin arabe, le chapeau chinois, en un mot tous les instruments que nous appelons musique des janissaires furent introduits en partie durant le Moyen-Âge en partie au courant de ces derniers siècles quand on commença à montrer une préférence pour les sujets exotiques, quand il s'agissait de l'opéra. On avait alors besoin des instruments exotiques pour la mise en scène. La grosse caisse et les grands tambours venaient de l'Orient, de même que

les instruments d'ès plus haut de la Turquie. C'est avec grand étonnement que le chroniqueur parle de la première apparition de la grosse caisse ; dans la suite d'une ambassade turque, vers 1610, France on avait vu des musiciens avec de grands instruments de musique semblables à des anneaux de lessive, qui se seraient proménés en produisant un bruit effroyable. Un changement est survenu lors de l'adoption de cet instrument dans nos orchestres dans ce sens qu'il devint particulièrement l'instrument des hommes, des soldats, de la guerre alors qu'en Afrique et en Asie ce fut l'instrument typique pour le culte de divinités féminines. Le seul vestige qu'il s'est conservé de cet usage, c'est que nous voyons toujours des paires de tambours. Nous pensons que la raison est due à notre échelle de musique ou plutôt notre système musical basé sur la tonique et la dominante mais il n'en est pas ainsi. L'usage s'est conservé du temps où il servait aux cultes et où l'instrument aigu et l'instrument bas représentaient l'homme et la femme. Encore aujourd'hui on rencontre chez des peuples primitifs des tambours en formes humaines.

Vous voyez donc comment, dans certains cas, l'Europe a activement contribué au développement et au perfectionnement des instruments, comment, dans d'autres cas, elle s'est contentée d'accepter les instruments étrangers, de les assimiler en partie et comment l'initiative est venue entièrement de l'Orient. Quels sont les rapports de ce phénomène avec la musique ? Si j'ai appelé mon article « l'Egypte, pays d'origine de la musique européenne » c'était pour dire que non seulement les instruments, mais aussi la musique a été importée. Ceci est juste dans les limites données dans ce sens

fait d'un instrument arabe un instrument européen, mais l'on n'avait pas encore oublié la façon d'exécution ancienne. Et cet instrument était le kanoun pourvu de touches !

Un autre instrument à cordes, que j'avais cité, est la harpe. Il est vrai que dans ce cas nous ne sommes pas tout à fait sûrs si nous devons chercher son origine en Orient. Toujours est-il que dans les temps les plus reculés on trouve des représentations de harpe en Asie Mineure, en Assyrie et dans l'Asie Centrale — elles sont pourtant postérieures à celles d'Égypte, où on les connaissait déjà au douzième siècle avant Jésus-Christ. Mais aussi en Angleterre ancienne, en Scandinavie et en Irlande on trouve de vieilles harpes qui sont beaucoup plus petites mais qui présentent sans doute un âge respectable. On n'a pas encore pu découvrir à laquelle de ces deux harpes notre instrument actuel doit son existence. Probablement il en est comme du violon : tous les deux y auront participé. Toutefois il faut remarquer que notre harpe actuelle est très grande tandis que la harpe irlandaise est très petite ce qui nous mène à supposer au moins une forte influence de la part de l'Orient aussi dans ce cas.

Il en est de même pour les instruments à vent, en faisant une restriction pour les instruments de cuivre. On a trouvé dans des tombes scandinaves et du nord de l'Allemagne des instruments du type de la trompette ou plutôt du clairon, appelés les Lures. Ce sont des instruments qui étaient réservés au culte solaire. Différentes choses le prouvent, ainsi par exemple leur appartenance à deux (on n'a jamais trouvé une seule Lure dans une tombe mais toujours une paire de Lures), leur forme, la forme du pavillon com-

me disque solaire avec des rayons de soleil représentés par des pendants en bronze. Elles furent jouées alternativement, un instrument donnant toujours la réponse à l'autre dans la façon des clairons dans l'opéra « Lohengrin » de Wagner et non pas les deux ensemble, avec des harmonies, comme on l'avait supposé à un certain moment. Nous devons donc croire que, dans un temps très reculé, il y eut déjà des instruments du genre de la trompette dans le nord de l'Europe. Mais ils ont disparu sans avoir exercé la moindre influence sur le développement. Par contre la Rome ancienne connaissait des instruments à vent mais ils y avaient été introduits par la France (les Gaulois) et la Germanie par les légionnaires au service des Romains. En outre les Celtes et les Germains, les anciens habitants de l'Europe septentrionale et occidentale connaissaient les cors, de véritables cors de taureau avec lesquels on pouvait donner des signaux (on connaît le cor de Roland) mais sur lesquels on ne pouvait pas exécuter de la musique artistique. La trompette et le cor actuels n'ont rien à faire avec ces instruments là, car, comme les autres, ils nous sont venus de l'Orient. Les Arabes connaissaient aussi des trompettes, mais elles étaient très minces et droites comme nos clairons ou les trompettes de l'« Aida ». C'est lors de l'invasion Arabe en Espagne et dans la France méridionale que l'Europe a fait la connaissance de ces instruments et aussi les croisés les rapportaient comme butin de l'Orient. Et tant que butins des chevaliers ils restèrent durant tout le Moyen-Âge attachés à l'orchestre des chevaliers et sous peine d'amende, il était strictement interdit aux citadins et aux paysans de jouer de cet instrument. Même Jean Sébastien, Bach

avait les plus grandes difficultés avec le maire de la ville de Leipzig, parce que la confrérie des joueurs de trompette s'était plainte que Bach avait fait jouer une trompette à l'église (je crois qu'il s'agissait de la passion de Saint Mathieu). Il n'était permis de jouer cet instrument que pour la guerre, pour les tournois et pour les voyages des grands seigneurs, ducs, barons et rois. C'est un usage qui s'est conservé du temps du retour de l'Orient des croisés. Encore aujourd'hui les signaux de la cavalerie sont donnés avec la trompette, ceux de l'infanterie avec le cornet : c'est aussi un usage ancien dont on a oublié le sens et qui remonte aux temps, où les chevaliers traversaient le pays. Il y a encore une autre preuve de l'origine Arabe : les clairons actuels sont toujours ornés de banderoles le plus souvent de couleur pourpre et, par surcroît, à l'endroit où le joueur tient l'instrument, il est enroulé d'une corde également pourpre. Les anciennes trompettes arabes et persanes ont ce même ornement qui s'est conservé jusqu'à nos jours en dépit de la disparition des chevaliers traversant le pays avec leur orchestre de trompettes, en dépit du caractère purement ornemental de la corde qui pouvait aussi bien être bleue ou ne pas être du tout, ne remplissant pas le moindre but.

Il s'agissait ici d'un instrument sarrasin. Il nous fait penser à la coutume orientale de ne jamais jouer la flûte sans le tambour. Lors de mon expédition à Siwa l'année dernière, on l'a trouvé une culture de musique très ancienne et tout à fait typique, nettement différente de ce que l'on trouve dans le reste de l'Égypte, je trouvais la même chose : flûte et tambour ensemble. Ce sont les joueurs des troupes sarrasines et

l'ombert l'article arabe « al » ou « el ». Nous avons accepté cet instrument tel quel de l'Orient, nombre de gravures le prouvent, sans apporter le moindre changement soit à sa forme, soit à son nom, soit même aux petits détails tels que les rosettes, la composition de nombreuses lamelles de bois et l'accordage.

Si nous consacrons encore un moment aux instruments à cordes, nous trouvons d'autres instruments qui viennent également de l'Orient, la harpe par exemple et le psalterium. Chacun de vous a déjà entendu dans un orchestre arabe un KANOUN, cet instrument avec une table d'harmonie plate qu'on joue avec un *klirion* attachés aux pouces et qui vit encore aujourd'hui chez les Tsiganes hongrois sous la forme du « Cimbalom » et qu'il ne faut pas confondre avec le Cembalo ou clavicécin du dix-huitième siècle. Le Kanoun fut également introduit en Europe par les Arabes, en commençant par l'Espagne et en allant par l'Italie, la France jusqu'en Allemagne. Pour commencer, il garda son nom : le Moyen-Âge l'appela canon. Dans la Renaissance, quand il y eut la tendance de donner un nom grec à chaque objet pour prouver sa culture humanistique on l'appela « psalterion », d'après les Grecs, qui avaient déjà reçu cet instrument par voie directe de l'Asie Mineure et lui avaient donné ce nom. Aussi cet instrument-ci est fréquemment représenté sur les gravures de l'époque et on remarque qu'il est représenté presque toujours avec le luth et le violon, ce qui prouve que même cette association a été importée de l'Orient. Car ce qui était en Europe violon, luth et psalterion fut autrefois chez les arabes et est encore aujourd'hui : al-rebab, al-ud et al-kanoun. Chaque bon orchestre égyptien mon-

tre aussi actuellement cet ensemble.

Mais encore dans une autre direction le kanoun devait gagner de l'importance pour le développement des instruments européens. Quand on joue le kanoun, les cordes sont parallèles au joueur. La façon de jouer, qui en résulte, s'est conservée durant tout le Moyen-Âge. Quand l'instrument se développa et fut pourvu de touches il s'agit de les disposer de telle manière, que le joueur put jouer de la façon habituelle, donc non pas en allant de droite à gauche et vice-versa mais en allant de devant à l'arrière. Il n'est pas besoin de dire que le kanoun était devenu un instrument à clavier portable — même les petites orgues sont construites de telle manière. Les portatives, petites orgues portables du Moyen-Âge, furent jouées de telle manière que la main gauche du joueur mettait la soufflerie en action tandis que la main droite s'occupait des touches allant tantôt en avant, tantôt en arrière. Quand on commença en Europe à changer cette construction de telle sorte que le clavier soit parallèle et non pas, comme par le passé, perpendiculaire au joueur, on arriva à la construction de l'épinette et du clavicorde, les descendants directs du psalterium médiéval ou plutôt du Kanoun. Les personnes de ce temps, qui apprenaient à jouer cet instrument, se servaient de livres d'enseignement semblables à nos méthodes actuelles. Ces méthodes pour l'enseignement du piano du passé nous sont en partie conservées et à notre grande surprise nous y lisons les passages suivants : le professeur de piano espagnol, Santa Maria par exemple, écrit que le jeu de piano est extraordinairement difficile à apprendre et qu'il faut pour cela au moins dix ans. Il paraît qu'il exis-

te même aujourd'hui des personnes qui ont besoin de si longues études et il y a même des gens qui ne l'apprennent jamais. Mais la raison en est que le piano est un instrument qui demande en effet un tas de connaissance et de capacité. Mais les pianos anciens, étaient petits et de petite étendue. N'ayant besoin de connaître que peu de notes on ne pouvait jouer que les petits morceaux faciles, on n'avait donc pas besoin d'une main particulièrement grande ou particulièrement agile, étant donné que les touches étaient très minces. En quoi consistaient donc ces grandes difficultés ? Dans la manière compliquée de jouer. Santa Maria écrit que, pour jouer une gamme simple on choisit comme doigté deux, trois, deux, trois. Chacun de nous, même ceux qui ne jouent pas le piano, peuvent se persuader à quel point il est difficile de jouer, en allant de gauche à droite, avec le deuxième, troisième et deuxième doigt étant donné que, chaque fois après le troisième vient le deuxième doigt qui a bien des difficultés à passer par dessus le troisième. Nous avons ici un reste de la manière ancienne de jouer dont je vous parlais tout à l'heure, de la façon de jouer les instruments avec disposition ancienne des touches telle qu'on l'avait, à l'origine, adaptée du kanoun. A l'époque où les touches n'étaient pas encore disposées parallèlement mais perpendiculairement au joueur, on ne pouvait d'aucune façon jouer avec un autre doigté que deux, trois, deux, trois. Vous pouvez vous en persuader de suite. Quant on éloigne la main de soi la façon de jouer employée aujourd'hui devient une impossibilité. L'école de piano en question date donc d'une époque où l'on connaissait déjà l'instrument de type nouveau, qui avait

chaque autre domaine nous voyons aujourd'hui nettement les conséquences de ces deux courants, nous pouvons poursuivre le développement dans tous ses détails et nous devons constater que la musique laïque est tout aussi redevable à l'Orient que la musique d'église. Permettez-moi de vous en citer quelques exemples, qui prouveront mieux que n'importe quoi ce que je viens de dire.

Considérons d'abord les instruments de musique de notre orchestre moderne, particulièrement cet instrument qu'on appelle le violon. Dans sa forme actuelle, les flancs bien bombés, le cou mince et de nobles proportions, la tête souvent ornée de chef-d'œuvres de la sculpture sur bois, il est un instrument tout à fait jeune. Comme il s'est transformé au courant de ces derniers siècles ! Nous rencontrons dans l'histoire une multitude de formes, qui nous permettent de reconnaître deux types fondamentaux : l'un est « la vieille » ou forme de « viole », construit de manière toute plate d'une forme très courte ; l'essentiel : les chevilles sont disposées perpendiculairement au plan. Nous appelons cela chevilles au dos. L'autre, forme typique du violon médiéval — on l'appelait « giga » ou « gigue » d'après le gigot — le jambon — montre une forme bien plus petite et gracieuse et des chevilles qui sont disposées d'une manière semblable à celle employée aujourd'hui, c'est-à-dire qu'elles pénètrent le cheviller du côté. Nous les appelons pour cela chevilles au flanc. Nous pouvons poursuivre ces deux formes parallèlement pendant toute la première période du Moyen-âge. Tandis que la première forme des grands instruments est surtout en usage au nord, dans les mains des Bardes de l'Angleterre ancienne, de la Germanie et des trouvères

et troubadours de la France septentrionale, nous trouvons la seconde forme, des petits instruments gracieux, presque toujours dans les mains de chevaliers espagnols et italiens. Et ceci avec des ornements et des rosettes que nous connaissons des instruments arabes et qui nous font penser à l'art maure. Un parent de cet instrument était même appelé « Viola da mori » ou « viole des maures », ce dont on a fait plus tard Viola d'amore — viole d'amour. Tandis que l'une des deux venait donc du nord et qu'on en trouve de nombreux spécimens dans les tombes de l'époque (elle était très aimée au temps de Charlemagne), l'autre vient du sud. Mais non pas du sud de l'Europe : l'Espagne et l'Italie ne sont que des endroits de passage : l'instrument vient de l'Arabie. Il est étonnant que, pour longtemps encore, il conservait en Europe son nom arabe : dans de vieux manuscrits nous rencontrons fréquemment des mots comme « robabe » ou « rubab », un mot pour un instrument donc, qui n'est rien qu'une transcription du mot arabe pour l'instrument à corde que nous connaissons, le « rebab ». Le rebab est en fait construit de manière plaisante, richement orné, souvent avec une tête de lion, avec des ouïes qui n'ont pas la forme de f de nos violons modernes mais la forme de rosettes tressées pour ainsi dire, que nous connaissons des luths arabes ; il a enfin les chevilles au flanc. Ce n'est qu'au moment où ces deux instruments, l'un venant de l'Orient et étant introduit dans l'Espagne et l'Italie par les Arabes, l'autre venant du nord, se rencontrent que leur union donne lieu à la naissance de l'ancêtre de notre violon actuel. Le plus grand nombre de ses éléments, sa grandeur, sa forme gra-

cieuse et la disposition de ses chevilles est empruntée au type oriental. C'est au type nordique que le violon emprunta d'abord la disposition des cordes et l'accordage. Ces éléments ont pourtant peu de portée pour le procédé technique et disparurent peu à peu. C'est le mérite de la culture musicale d'Europe, d'avoir développé cet instrument ; les Hollandais, les Français et les Allemands inventèrent les grands instruments, les gambes, cellis et contrebasses, les Italiens firent du violon ce qu'il est aujourd'hui. Les noms comme Stradivari, Guarneri etc. sont connus de tout le monde.

À côté du violon nous voyons, comme exemple peut-être encore plus significatif, le luth. On croyait — et l'on croit encore dans certains milieux — que le luth était l'instrument typique du Moyen-âge européen et le représentant de la musique européenne. C'est juste dans ce sens que les quatre-vingts pour cent de la musique de notre passé, la musique des fêtes dans les villes, dans les familles, même dans l'église furent joués sur le luth et il y eut un nombre considérable de virtuoses, comparables à nos virtuoses de piano actuels, qui allaient de ville en ville pour se produire — autrement dit : le luth était l'instrument à la mode à ce temps-là. Encore aujourd'hui chaque fois que nous prononçons le nom de cet instrument dans quelque langue que ce soit, nous prouvons par là, même inconsciemment, son origine arabe. Car lute en anglais, luth en français, luit en hollandais, lut en danois, luta en suédois, liuto en italien, laute en allemand, laud en espagnol et surtout alaude en portugais ne sont autre que le mot arabe pour cet instrument : « al-ud », et les langues européennes ne se sont même pas données la peine de l'altérer

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)



No. 12

1ère Année

1er Novembre 1935. P.T. 2.

L'Egypte, pays d'origine de la musique européenne ?

par le Dr Hans Hickmann

La musicologie moderne tend de plus en plus à diriger son regard vers l'Orient, quand il s'agit de résoudre cette multitude de problèmes que nous pose l'exécution de musique au Moyen-Âge ou plutôt d'une période qui, commençant avant le Moyen-Âge, nous mène jusqu'au dix-huitième siècle. Ces problèmes nous orientent vers l'heure de naissance de la musique européenne, dont nous poursuivons le développement jusqu'à son sommet, représenté par les noms de Händel, Couperin et Bach. C'est la science des instruments de musique, qui, avant toutes les autres branches, a fait, ensemble avec la musicologie comparée et géographique, le premier pas dans cette direction en découvrant que

presque tous les instruments de musique européens viennent de l'Orient. Mais aussi l'esthétique de musique, la science de ses formes et même de son histoire ne pouvaient faire autrement qu'avouer, que, avec les instruments la musique devait être venue de l'Orient. Ceci résultait non seulement de la manière de son exécution (dont j'aurai l'occasion de vous parler tout à l'heure) mais de questions purement formales. Cela n'est pas étonnant si nous prenons en considération la science historique, qui nous apprend à son tour quel rôle prépondérant le Proche-Orient a joué dans l'antiquité et quelle grande influence exerçaient les cultures de l'Egypte ancienne et de l'Asie Mineure sur la Grèce et

sur Rome. C'est là un fait qui nous est confirmé également par la musique et la danse, qui étaient étroitement liées avec la philosophie, l'astrologie et les mathématiques. Quand la culture méditerranéenne disparut, le régime arabe apporta en Europe soit par voie de guerre, soit de façon pacifique de nombreux éléments de leur culture. Dans la musicologie nous avons la possibilité de poursuivre deux routes : l'une allant par la Sicile et l'Italie, l'autre par l'Espagne. L'une suivait la route commerciale et avait par là un caractère purement pacifique, l'autre suivait les traces des conquérants arabes de l'Espagne et de la France méridionale. Dans le domaine musical comme dans



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M EL HEFNY, Ph.D



الموسيقى

لجنة العمل المشترك للموسيقى العربية

مركز بحوث الموسيقى العربية

العدد ٢٠ ملها

العدد الثالث عشر

القاهرة في ١٩ شعبان سنة ١٣٥٤



العدد ٢٠ ملها

السنة الأولى

١٩ نوفمبر سنة ١٩٣٥

كلمة المحرر

الموسيقى

مجلة الموسيقى

تصدر نصف شهرية

إسنان حال المعنى للموسيقى العربية

رئيس التحرير الدكتور محمد مصطفى

المغنون في مصر

الاشادات

٥٠٠ ثمانية عشر ألفاً

٨٠ « خسارت »

الاشادات في مصر

الاشارة

٢٢ شارع المسكة - مصر

٥٨٦٨٩

الموسيقى في مصر

يتناول التنقي في الحفلات العامة وفي الاداعة طبقة من
المغنين ليسوا بأجود أهل الصنعة من أبناء هذا البلد ، ولا
بأحسنهم صوتاً ، ولا بأنفعهم أداء . اللهم إلا أفراداً تضرع
عليهم الظروف المحيطة أن يتنوا إلا تساماً ، وفي بعض
الاحايين .

ومن عجب أن تكون غالبية هذه الطبقة عجزة لا تعلمهم
سيقانهم إلى الخطو في الفن أو الامعان فيه ، فكلمهم متواكل
فارغ البال يخلد إلى الراحة والذمة . ولا يشكيد الدرس ولا
يعالج التحصيل ، بل يقتنع بما تلبه به أنفس المنحذين من تصوير
القطيع التي يهذف بها إليهم ، ويتلقونها تلقيناً ، أشبه شيء بتلقين
العمى ، ويؤديها كاليغاف ، لا يميز مواضع الحسن فيها ، من
مواطن القبح والقساد

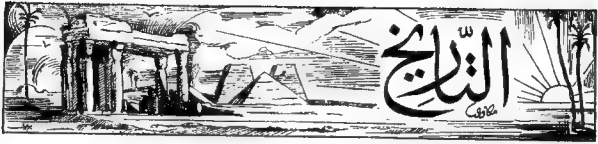
وهم لذلك لا يتصرفون فيها بشفقة . ولا ينحرفون عن
الوضع الذي يُقْبَدُونَ فيه ويرتبطون به . حتى في التردد
والترجيع ، لا لانهم أمثال في الاداء ، حرصاً على غن المنقنين ،
ولكن لانهم ضعفاء عاجزون ، ألسنهم عامرة وأذهانهم خراب

في هذا العدد

أذات الصلاة	المغنون في مصر
في أوقات الفراغ	الموسيقى المصرية القديمة وأغانيتها
مبادئ الموسيقى النظرية	وآراءها في المذات التي تعاقبت عليها
أنتقود الحلاء	استخدام الآلات الموسيقية
في « الموسيقى » وقراها	في الشانر الإسلامية
في عالم الموسيقى	يدع الموسيقى ويأبىها
وداد	فرديك الأكبر :
الاداعة	حياته الفنية وهو ملك
رواية الجبة	سلطان الاوان في التطوير الموسيقي
في القند « موشنة »	المجاز السمي والتقاط الاصوات

الشرق والغرب (بالانجليزية)
الموسيقى الحديثة (بالفرنسية)

القسم الادبي



الموسيقى المصرية القديمة والغاينا

وآثارها في المدن المتعاقبة عليها

ما تصنعه يد الإنسان يدل على مقدار ما فيه من حذق أو سذاجة ، و مجموع ما تخرجه أبهى الفصح في أمة ، صورة من عقليتها ، و مرآة لحضارتها . ولذلك تواضع المؤرخون على أن في تتبع تصور الصناعة في أى بلد اهتمام ، إلى مقياس استمداده الطبيعي للتقدم . وهذا الرأي تتجلى صحته في صناعة الآلات الموسيقية خاصة ولقد رأينا ، فيما تقدم من هذا البحث ، كيف تنوعت الآلات الموسيقية في أرض الفراغة مدى عصورها المختلفة ، وكيف بلغت صناعتها حداً من الاتقان جئى عن المدينة المصرية القديمة ، وأظهر شأوها .

وستناول اليوم بحث العلوم الموسيقية ، ومنزلة الفن الموسيقى من تلك المدينة .

كانت الموسيقى المصرية القديمة المثل الأعلى لجميع موسيقات العالم في كل العصور المختلفة . ويرجع الفضل في ذلك للكبة وعظيم سهرم عليها ، وشدة عنايتهم بها ، حتى إننا نرى أنه بعد أن ضعفت الدولة الحديثة ، وأخذت مصر تنوء بغزوات الأمم الأجنبية ، الواحدة بعد الأخرى ، خشي الكبة وهم حكام مصر ، وعلماؤها ومشروعها ، أن تذهب مدنيتهم الممالك الفاتحة بمدينة مصر الموسيقية ، فوقفوا من الشعب موقف المنذر المحذر يطالبونه بالتسلك بمدينة القديمة . ولقد كان للكبة دائماً نفوذ عظيم ، قوى جداً ، سيما بعد أن ضعفت ملوك أسرات الدولة الحديثة حتى اشترك الكبة في الحكم ، وولى رتبهم ملكاً على الصيد . فتمكنت الكبة بهذا النفوذ من المحافظة على المدينة المصرية ، والعمل على استبقائها بعيدة عن المؤثرات الأجنبية ، وحفظها إبان ضعف مصر ، وتهديدها المستمر بالغزو الأجنبي .

فلما جاء ملوك سايس ، صان ، وهم ملوك الأسرة السادسة والعشرون ، وآخر فراغة مصر الأقوياء ، وتمكنوا من طرد الآشوريين وتخليص مصر من نيرهم . وأقاموا آخر نهضة مصرية ، كان ذلك عاملاً آخر في المحافظة على المدينة المصرية ، بل إن الشعب المصرى نفسه في ذلك الوقت . وقد سئم غزو الأمم إياه غزوا متتالياً ، فمن اللويين إلى الآشوريين ، لم يكبد يستعد قوته في عهد ملوك سايس حتى أخذ

ينظر إلى عظمته الماضية ، ويتقرب في حياته إلى كل قديم . يؤيد هذا ما أثبتته العالم الأمريكي . برستد ، أستاذ التاريخ المصرى القديم يقول : إنه في عهد ملوك مايس قد تملك الشعب المصرى شوق عظيم إلى إحياء المدينة القديمة ، والتقرب في حياته إلى كل قديم .

وقد انتبه الكهنة هذه الفرصة فأبعدوا عن الهياكل كل ما كان دخيلاً . واقتصروا في العبادة على استعمال الآلات المصرية البحتة التي كانت تستعملها الدولة القديمة . ولكن ذلك لم يتعد الهياكل .

ولما لم تأمن الكهنة جانب الشعب عارح المعبود ، وخشوا تأثره بالموسيقى الأجنبية ، سنوا للموسيقى قوانين غاية في الشدة . وإن هيرودوت المؤرخ الأفرقي الذى حضر إلى مصر في القرن الخامس قبل الميلاد ليحدثنا عن ذلك الوقت فيقول : لم يكن المصريون ليمسحوا إلا بما هو وطنى لا أثر للأجنبي فيه ،

ولما كان التجديد يلقى دائماً أشد أنصاره بين الشباب فقد عنى الكهنة بتقييد الشباب ، وعدم ترك الحرية التامة لهم في الموسيقى . بل وفي الفنون الجميلة إطلاقاً . وإن أفلاطون الفيلسوف الأفرقي وقد تعلم في مصر ، يقول : لم تكن الموسيقى عند قدماء المصريين حرة بل قيدتها القوانين ، ففتح على الأطفال مزاولتها في سن معينة كما أنه لم يكن للشباب أن يتغوا إلا بما ينتقيهم الكهنة من الموسيقى الجيدة التي تطهر النفس ، ويختبرونه لهم من الأغاني الحائنة على الفضيلة ومكارم الأخلاق . وكان محظوراً على الموسيقيين كجميع المشتغلين بباقي الفنون الجميلة ، ابتداء أى شئ جديد ، بل عليهم أن يحذوا حذو النماذج القديمة .

وبفضل شدة الكهنة ، وعظم حرصهم على المدينة الموسيقية ، تمكنت مصر من المحافظة على هذه المدينة رغم ما تلقاها عليها من مدنيات أجنبية قوية ، متعددة . لا بل كانت تأثير المدينة المصرية شديداً جداً في كل من غزاها من الأمم فحققت بذلك ما يسجله التاريخ من أن المدنيات العريقة للدول المغلوبة تأثر لنفسها من قوة سيف الأمم الفاتحة ، فالأفريقى ، اليونان ، مثلاً . وهم أقدم أمم أوروبا حضارة ، وأشد الممالك التي فتحت مصر مدينة موسيقى ، قد تأثرت تأثراً شديداً بالموسيقى المصرية حتى غدت تعاليم الموسيقى اليونانية تنطبق تمام الانطباق على تعاليم الموسيقى المصرية حتى في أغراضها في التربة ، وفي العبادة .

ذلك فضلاً عن مماثلتها التامة لها في نظرياتها ، وفي كثير آلائها التي انتقلت من مصر . وكما هو ثابت في علم الآلات الموسيقية . أن الآلة إذا انتقلت من بلد إلى بلد انتقلت معها موسيقاها .

وإن كتابات فلاسفة اليونان أنفسهم ، ومؤرخهم لتنهض دليلاً قاطعاً على عظيم تأثير الموسيقى المصرية في اليونان ، فلقد قرروا أن المصريين هم أساتذهم . ويقول ، هيرودوت ، أنه سمع من أغاني مصر أغنيات صارت فيما بعد ، أغنيات شعبية في بلاد اليونان ينشدها الناس في كل مكان . وإن ، صولون ، المشرع اليوناني عندما حضر إلى مصر في القرن الخامس قبل الميلاد ، إختار بعض القوانين المصرية وعمل بمقتضاها ، وكان من بينها كثير يختص بالموسيقى ويتعلق بها . وكان أفلاطون نفسه يفضل الموسيقى المصرية على موسيقى بلاده .

ولقد تخيل في كتابه « الجمهورية » شعباً وضع له المثل الأعلى من القوانين والانظمة ، فلم يسمعه غير الموسيقى المصرية القديمة التي وصفها بأنها أرقى موسيقات العالم ، وأنها خير أنموذج للموسيقات القيمة ، يجمع فيها النشاط ، والتعبير عن الحقيقة ، والجمال ، وحلاوة النغم ، ولذلك فهو يقترحها لليونان ، بل ولجمهوريته

وزيد في قيمة شهادة هؤلاء الفلاسفة من الوجهة الموسيقية الفنية مانفله من أن الفيلسوف قديماً كان مجعماً لأنواع العلوم والفنون وفي صدرها الموسيقى . ورياضياتها . ونخص بالذكر أفلاطون فانه قبل أن يفسد إلى وادى النيل كان قد درس أصول الموسيقى اليونانية على أحد مشاهيرها ، فهو ضليع في الموسيقيين وهذا مما يجعل لشهادته للموسيقى المصرية قيمتها ، سيما أنها أجنبية عنه .

على أننا لو لاحظنا أن فلاسفة اليونان كأرفيوس . فيثاغورس . أفلاطون وغيرهم من صفوا أساس الموسيقى اليونانية ، ورياضياتها هم أنفسهم تلامذة المصريين ، وقد حصلوا من تلك العلوم والفنون ما بنفوا به سواهم ، وأعجز خلفهم عن مجاراتهم ، فخلقوا في سبيلهم يصل إليها أحد من مواطنينهم ، نقول لو لاحظنا ذلك لوجدناه شاهداً جديداً على مقدار تقدم العلوم والفنون الموسيقية في وادى النيل .

ولنعرض الآن للأغاني المصرية لتبين شأنها ، وما كانت عليه في ذلك الزمن القديم . لا مشاحة في أن الأغاني في الدولة مقياس ثقافتها ، وميزان حضارتها ، وكلما ارتقى الشعب ارتقت معه أغانيه . وتمتاز أغاني أكثر الشعوب حضارة في العصر الذي نعيش بظاهرة واضحة تلك أنها تجمع بين نهاية الجد ونهاية اللهو . ولا عجب في ذلك فإن الشعب الذي كملت حضارته ، ونضجت ثقافته يؤدي أبنائه واجههم بمخلصين أنما . ثم لا ينفلون في الوقت نفسه نصيبهم من مسرات الحياة . والتمتع بملاهيها . وتلك الظاهرة بعينها تمثلها بيته في الأغاني المصرية القديمة . فلقد كانت تلك الأغاني في مديح الآلهة ، وذكر الموت والحض على عمل الخير . والحث على العناية بمسرات الحياة كما كانت تميل إلى ذكر العمل والقيام بالواجب . فمن أغانيهم القديمة قولهم :
« أين من شيدوا القصور وعمروا المدن ؟ كيف كانت عاقبتهم ؟ وماذا كان مصير مدنتهم ؟ لقد انهار البناء وعفت المدينة ، وانقطع ما بين أهل الدنيا وبنى الآخرة فلم يرجع منهم أحد ينبئنا بما هم فيه ، وماذا يصنعون فتطمئن قلوبنا . تزد بالعزم ، ولا تبت على غيظ أو حفيظة . أطع قلبك ، ومسراتك ما دمت حيا . لا تمزق قلبك حتى يحين حينك وتأسى نوادبك والتدب والولولة لا يسمعها » أوزيرس ، وما يثبت أحده من قبره فاحتفل بيومك السعيد دون كل ، فلن يأخذ أحدهم من متاع الدنيا شيئاً . ومستحيل أن يعود من مات ، ومنها في غنوة أخرى :

« كل حطام الدنيا أنت تاركة خلفك ، وكل حي مصيره للزوال . كل متاع إلى فناء ، وليس لك إلا مسراتك التي تتمتع بها فهي ملكك الحقيقي »

ومن أغانيهم في الحزن على عمل الخير :

« أعط العيش لمن لا حقل له . وقدم لنفسك من العمل الصالح ما يكفل لها سعادة الآخرة . »

ومن أغانيهم في الحزن قول الرجل يدعو تدميته :

« ناولني ثمانية عشر قدسا من التبن ، إني أريد أن أشرب حتى أرثوى ، إن جوفى حطب جاف ، »

ومن الأغاني الشعبية قول الفلاح يخاطب ثيرانه . في أثناء درس القمح : —

« إدرسى لنفسك ، إدرسى لنفسك ، أيتها الثيران ، إدرسى لنفسك فهذا القش علفك ، والقمح قوتك »

سيدك . لا تكفى ولا تعرفى فى العمل هواده ، تجو هذا اليوم معتدل ،
وأقدم أغاني المدح التى تجسم فيها الأساليب الشعرية ، والأديبات اللغوية هى التى قيلت فيه سيزوستريس
الثالث ، ، وهى مقسمة إلى ستة أقسام وإليك ترجمة قسم منها :

لك العظمة والمجد ، يامليك الديار ! لقد شأوت من ساماك وعجز من تطاول إليك فأنت سيد الحكام
لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت كالد العظيم يحجز مهالك الفيضان ، ويصون الرعية من الغرق
لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت المأوى يهدأ فيه الإنسان حتى يسطع ضوء النهار .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت مَفْرُوعُ الحافزين من غبّ قطاع الطريق ، وَغَيْثُ المفسدين .
لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت ناصر الضعيف المحق حتى تنصف له من المبطّل القوى .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت مظلة القبط وخضرة النيل فى فصل الحصيد .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت الركن الدائى فى زمن الشتاء .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت الصخر الواقى من ويلات العواصف .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت فى الشدة كالمجود سَخِمَتْ ضد من يهأ أرضك .

وقد يحبب الناس اذا ما علموا أن قد كان من عادة قدماء المصريين أن يأتوا أحييائنا فى أثناء حفلات
السور الكبرى بمحة مخطئة يطرحونها مُتَجَاةً ، وفى وسط الحشد الفرح الطروب ، ولهم أن يعجبوا إذ كيف
يجمع الناس بين أنسهم وروية هذه الجثث ، وما تبعته فى النفس من الخشية والفرع ، إنما يزول هذا العجب
بعد الذى قدمناه من أمثلة الأغاني المصرية التى تحت على عدم ترك فرصة تمر من فرص السور دون اقتناصها
واغتنامها للتمتع بها الى أقصى ما تشتهي النفس ، وهى فى هذه اللحظة تذكر الإنسان بالموت وبالغناء وزوال
العالم الدنيوى بما فيه من مسرات ومتاع

ويُفسر بعض هذا ما اعتاده الشعب الألمانى فى حفلات سروره ، فإن الحفل المنحشد بعد إذ يقطع فى
مسراته شوطا تملكه نشوة الطرب ، يتصاحج منشدا أغنية شعبية معروفة مطلقا : « لا أدري كيف أناحزين ،

تلك نهاية العظة وغاية الأيمان ، لا يغب السور على مشاعر النفس فينسبها آخرتها

والحقيقة أن النهايات متعاقبة ، فنهاية السور قريبة الى نهاية الحزن وكثيرا ما يبكي الإنسان لفرط فرحه

كما يضحك لشدة حزنه

وهكذا ترى الأغاني المصرية القديمة تبرهن على أن أهلها كانوا شعب عمل لا ينسى حظه من المسرات
شأن كل شعب سليم التفكير عظيم الجاه .

أما عن ألحان تلك الأغاني ونغماتها فليس لنا ، ولا لأى باحث ، أن يدل عليها . وكيف يمكن الوصول
إلى نغمات عفت منذ آلاف السنين ، وألحان لم يكن لها وعاء غير حناجر المغنين ، وأصابع المازفين إذا ما وقعت
بالآلات . وإذا نفلت نقوش المصريين عن براعتهم فى فن التصوير أو الرسم فليس لتلك النقوش أن تنطق
عن نغمات كان المرجع فيها للأذن وحدها ، فنمات لا تترك لمكان مزاولتها أثرا ظاهرا .

استخدام الآلات الموسيقية في الشعائر الأسلمية

لأستاذ الكاتب الفاضل صاحب التوقيع

لم تستخدم الآلات الموسيقية إلى وقتنا هذا في الصلاة أو تلاوة القرآن بحال من الأحوال . نعم سمعنا ورأينا بعض القراء يوقعون تلاوتهم للقرآن على عود ، لكنهم قبلوا من السامعين بسخط عام ، ومقاطعة تامة . ورأى الناس أن جلال القرآن فوق توقيعه على تلك الآلات . بل إن بعض المتسكين بالدين ، يمجون ما يظهره بعض القراء أحياناً ، من خنوة في التلاوة وتئن أشبه بتئن النساء . ولا ينصر هؤلاء القراء إلا شاب طائش أو رجل ليس برجل . أما في الصلاة ، فلم تزد تلك المحاولة الجريئة حتى الآن .

ولعل السبب في ذلك ضرورة اشتراك المصلين جميعاً في عمل واحد ، هو اتباع الإمام وتلاوة أدعية يشترك في تلاوتها الجميع على السواء بصوت منخفض . ولو قد أدخلت الآلات الموسيقية في الصلاة ، لاستدعى ذلك وجود فريق من الناس لا يشتركون في الصلاة . بل لاستدعى ذلك أن توجد ثلاث فرق في المسجد : مفتيان ، وهما الإمام والمبلغ ، وعازفون وهم أرباب الآلات ، وسامعون وهم المصلون . وإذن فقد انقلب المسجد مكاناً للطرب منقطع المثال .

ولكن لماذا لم تستخدم الآلات الموسيقية في الصلاة وتلاوة القرآن ؟ ذلك هو السؤال الذي يحتاج إلى الإجابة عنه إلى شيء من الجرأة والفكر الحر .

وعندنا أن الجواب على ذلك ، أن الأمة العربية التي نزل القرآن بلسانها ، وبمت النبي صلى الله عليه وسلم من حميمها ، لم تكن أمة موسيقية بالمعنى الفني الاصطلاحي ، ولم يؤثر عن جاهليتها ، ما أثر عن قديماء المصريين ، من رسوخ قدم الموسيقى

أديهم ، رسوخاً هو موضع العجب والفرابة .

ولو أن تلك الأمة النبيلة كانت موسيقية بالمعنى الصحيح ، لكان للآلات الموسيقية في شعائرها الأسلامية شأن أي شأن . بل لكانت تقاليد الصلاة والتلاوة ونظامهما على غير ما هما عليه الآن . نعم في سورة الجمعة ما يدل على أن العرب وقد رأوا لهواً أو تجارة انفضوا إليها ، وتركوا الرسول قائماً ، فنفخوا على ذلك تعنيفاً شديداً . وهذا يدل على مبلغ نفوذ القرآن من العليل والزمر والفناء . ولكن هذا يحتاج إلى بيان وإيضاح . فأن الدين يكره ما تقدم من اللغو إذا صرف المرء عن ذكر الله وعن الصلاة . أما إذا ساعد على الذكر والعبادة ، فأن الدين لا يجه بحال .

يعتبر ذلك بالشعر . فقد ذم القرآن الشعراء ومتبعيهم ، ووصمهم بالكذب والهيام ، لكنه استثنى من الشعراء ، الذين آمنوا وعملوا الصالحات ، وفعلوا استخدم الدين حسان بن ثابت وشعره في تمكين دعوته . ونصب لحسان منبر في قلب المسجد يشد عليه شعره ، ورسول الله صلى الله عليه وسلم يقول له : « أجب عني . اللهم أيد روح القدس ! » فلو قد تقدم الزمن بالفارابي الموسيقي المبدع ، ووجد في إبان الدعوة الأسلامية لاستفلت أنغامه الموسيقية فيما يريد بها تأثيراً في النفوس .

ويؤيد حجتنا أن الأسلام قدح التصاوير والتماثيل ، ذلك لأن العرب لم يشغلوا بالتصاوير ولا بالتماثيل . بل إن الأصنام التي عبدوها ، كانت دخيلة عليهم ، ولم تكن من صنع أيديهم ، وإنما جلبها إليهم ، بادي يده ، نفر عن ساحوا في الاقطار ، وراوا الناس يبدون الأصنام ، فاتخذوا لأنفسهم إلها كما لهم آلهة « راجع كتاب الأصنام » .

ولعل أحسن مثل ينطبق على العرب بالنسبة لعدم استخدام الآلات الموسيقية والتصوير وعمل التماثيل هو قولهم : « الإنسان عدو ما قبل » .

لا يظن ظان أني بهذا أطمع على العرب أو أتقص مقدارهم كلا ، فأن أول المتعصبين لهم وللتقزم ولدينهم . إنما هذه حقائق

ولكنها ليست مرة ، فالإنسان ابن البيئة التي يعيش فيها ،
والعرب ليسوا شذازا ، بل لقد نموا بينهم أحسن تمثيل .

وأعلم أنه لو كان للعرب علم منظم بالموسيقى بمعناها الفني
الاصطلاحي ، وعلم باستخدام آلاتها ، لكانت الموسيقى جزءاً
من الدين ، وأدبت بها بعض الشعائر . وتغير وجه العبادة .
ذلك لأن الأديان وإن كانت سماوية من حيث مصدرها الأعلى
فهي مستمدة من أخلاق وعادات وتقاليدهم ، ارتضاها
عقلاء أمة من الأمم ، وعاطفها جمهور من أراذلهم ، مخالفة
تؤدي بتلك الأمة إلى الانحلال . إذ ذاك يسعفاً الله رسول
مؤيد بالمعجزات ، ليفرض على الجميع الكمال فرضاً ، فيقر تلك
الأخلاق والعادات والتقاليده والمعاملات المحموده ، ويكمل
نفسها ، وينظمها يوحى من الله ديناً يكفل سعادة الدنيا
والآخرة . يؤيد هذا القول ما لوحظ من التشابه الكثير بين
أحكام التوراة التي جاء بها موسى وأحكام شريعة المصريين
القدماء . ما قام دليلاً على أن ديانة الأسرئيليين إنما أخذت عن
الفرعنة بعد أن أكل نكصها فيما يختص بالخالق جل وعلا .

إذن لو كانت الموسيقى فناً راقياً تستغل به تلك الأمة
العربية النيلية . ولو كانت الآلات مما استعمل لديها استعمالاً
فنياً ، لأدبت الصلاة على نغمت الكان والبيانو - ولعل الخير
فيا اختاره الله .
حسن طغطاوى سليم

المدرس بمدرسة المعلمين التحضيرية بالاسكندرية
" الموسيقى " نشرنا للأستاذ الفاضل رسالته تجميعاً لما يتناوله
من البحث البرهني الذي يقصده به وجه العلم والحق .
ولما كان الرأي الذي اتخذته أساساً لاستنتاجه قد انصرف عن
التقصيد ، فقد أردنا أن نصف البصر الجاهل في موسيقاه ، بلغة
موجزة ترد الأمر إلى نصابه .

ذلك بأن العربي موسيقى بطبعه وسليته ، لأن الحياة في الصحراء
وما فيها من وحشة وانفراد ، كانت تدعوه إلى تنس أسباب الانس
ومنها الغناء . ولأن الأبل ، وهي مجردة في أسفارها الطويلة ، كانت
تحتاج إلى ما يبعث فيها النشاط ، فكان الحداد من خير الوسائل
لإنعاشها ، على أن في حركة مشيها إيقاعاً موسيقياً ، علم الأعراق في
البادية كيف يتابعه بصوته وترنيمه .

وإن في انسجام أوزان الشعر العربي ، وتماثل ضلعه في عدد
حروفها المتحركة والسكونية وتوافق نغماتها ، بل في تناسب أجزائه

ورنين قوافيه دليلاً على تلك الموسيقية الفطرية .

كانوا يسمون الرثم إذا كان بالشعر غناء ، وإذا كان بالتهليل أو
بالترتيل تغني ، وهو التذكير بالناس . وكان الغالب في ذلك الرجز
يفتونه غناء مرتجلاً . وربما ناسوا في غنائهم بين النغمت بعض
المناسبة ، وكانوا يسمون ذلك « السند » وأكثر ما يكون في الخفيف
الذي يرقص عليه ويمشي بالدف والمزامير فيطرب ويستغف الحلو
وهذا الساذج من التلاحين لا يبعد أن تستغل له الطابع من غير
تعليم . شأن كل ساذج من الصناعات ، فانك تجد ذلك في المطبوعين
على الموازين الشعرية ، وتوقيع الرقص وغير ذلك
ولكن اتخذ الشعراء في الجاهلية ، وهم موسيقيون بفطرتهم ، مغنين
يتناشدون أشعارهم ويغنون بها .

كان العربي حريصاً على التمتع بمسرات الحياة ، كلفا بالغمر والميسر
والصيد ، متعلقاً بالحب ، مشغولاً بالغناء وسماع المهره « الود »
وكان للمرأة كذلك حظ من الموسيقى في ناحيتها ، واشتهرت نساء
العرب بما كان لهن فيها من الحان المرائى والنواح .

كانت الموسيقى مزدهرة في بلاد الفرس قبل العرب ، وكذلك
كانت في بلاد اليونان بعد أن انتقلت إليها من الممالك الشرقية القديمة ،
فتأثر العرب بتأثر هاتين المدينتين الموسيقيتين ، وحفل تاريخ الجاهلية ،
بأخبار القيان يستقدم من بلاد العمم والروم بالآتين الموسيقية فلا
يكاد يخلو من بيت من بيوت الاشراف ثم دخل في زمرة من بعض المزيات
وأشتهر من النسيان في الجاهلية كثيرات أقدم من جرادات عاد
القتان يضرب بها المثل العربي ، تركته تغنيه الجرادتان ، وهما قيتان
لماوية بن بكر احد العالقي ، كذلك جرادت النعان وجرادنا عبد الله
ابن جرعان وهما لأمية بن أبي الصلت الشاعر المشهور

وقد عرف العرب في الجاهلية من الآلات الوترية المهره ، والعود
والجناك أو الصنج (الحاراب) والمزفر والموتر . وعرفوا من آلات
النخ المزمار والقصة أو القصبة والشبابية والصور والناس ،

اذن كان للجاهلية موسيقى ، وموسيقى تصلح لتأدية العبادات
أكثر ما كان للتصاري في معادهم أول اشتراك الموسيقى في صلواتهم
واذن لم تكن الملا في عدم استخدام الآلات الموسيقية في الصلاة
أو تلاوة القرآن راجعة إلى « أن الأمة العربية لم تكن أمة موسيقية
بالمعنى الفني الاصطلاحي » إنما يرجع إلى حكمة أودعها الله شريعته
وبينها العلماء والشراح وليس من شأن « الموسيقى » أن تعرض لها أو
تغوص فيها .

بَدِيعُ الْمَوْسِيقِيِّ وَبَيَانُهَا

التفاهم الموسيقي

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

ولا يزال التفاهم بدق الطبول موجوداً بين الأمم غير المتحديثة بل ويتعدى أثره إلينا في طلبة المسرحيات ، وفقراتها الخاصة ، وفي أمثلة شتى غيرها

وهناك أمثلة عديدة للتفاهم باختلاف عدد النقرات فلبائين الأحرار ، الماسون ، نقر خاص لكل درجة من درجاتهم ، ولذقات الأجراس في الكنائس وسواها معان ومدلولات لا تقل أهمية عن الألفاظ

وفي اختلاف توقيع الصور ، البوري ، دلاليت مع قلة النغبات التي تؤديها هذه الآلة

وما لا شك فيه أن التفاهم الموسيقي قديم ، وقديم جداً ، حتى يمكننا أن ننقده بنشأته مع الخليقة الأولى

ولنتنقل الآن بالبحث إلى أقدم أنواع الموسيقى وأبسط أشكالها بفرض تقدمها وتعدد نغماتها وألحانها

موسيقى التطابق الصوتي «هوموفوني»

يقال إن هذا النوع من الموسيقى أقدم ما عرفه الإنسان لأنه لا يدعو إلى التعاون الفني ، ويدخل ضمن الغناء الفردي

وفي موسيقى التطابق الصوتي تتحد جميع الأصوات والنغبات ، سواء أكانت آلة أم غنائية ، من حيث الطبقة والاستمرار والسير حتى يحيل السامع أنها جميعاً صوت واحد ويعتبر السير بالصعاج الأعظم ، أو الصياح الأعظم ، من التطابق الصوتي لأن القرار والجواب يعتبران بمنزلة الأصل تماماً في الموسيقى لما بينهما من التطابق

ولا يوجد في هذا النوع من الطراز الفني ما يستحق المخالفة في التقدير ولكن ذلك لا يمنع وجود قواعد لتنظيمه يجب الإلمام بها

تقوم الموسيقى منذ القدم بدور كبير في التفاهم والتعبير ووسائل الأيضاح ، وتعتبر حتى وقتنا هذا من أسباب الدلالات المختلفة . فكلنا يعلم أن التصفيق باليد دلائل عدة منها أنه يد مسد النداء ويعبر عن الاستحسان ، ويدعو إلى الأصلاء الخ . وكل أن يعطى . الإنسان فهم هذه الدلالات المختلفة لأن القرينة تعين كلاهما ، وإن لم يسبق الاتفاق على مدلولاتها . ونزوي من أمثلة الخطأ في فهم مدلول التصفيق ما حدث بين السلطان عبد الحميد وأحد قواد فرق الموسيقى الأجنبية فقد كان السلطان لا يفهم للتصفيق معنى سوى طلب الصمت ولا يعتمد إليه إلا إذا ضاقت نفسه . وهناك في حفل جامع أخذت الموسيقى تعرف وأخذ صوتها يعلم ثم يعلو حتى لم يعد في استطاعة السلطان أن يتسامر مع من يجاوره أو يسمع كلامه بوضوح . صفق السلطان مرة ثم أخرى وسمع تصفيقه قائد الفرقة الموسيقية لحسه استحساناً فازداد قوة وحماسة وازدادت الموسيقى غلواً وشدة . . . وازداد السلطان تصفيقاً ، وكاد يحدث ما لا نحمد عقباه لولا أن أسرع أحد الحاشية فأفهم القائد الموسيقي ما يدل عليه تصفيق السلطان فبهت القائد وذهل لأن القرينة ومقتضى الحال لا يعينان هذا المدلول

هذا مثال نوردته لسوء التفاهم الموسيقي وهو قليل الوقوع لو قرورن بما يجعله التعبير اللفظي من تأويل متعددة تدعو إلى زيادة سوء التفاهم

ونذكر من القواعد الضرورية، حتى لاحظ أنواع موسيقى
التطابق الصوتي، ما يأتي :

١ - اختيار لحن خاص واتباعه

٢ - ضرب د د

٣ - حسن التصرف في اللحن والضرب والانتقال منها

٤ - اتباع طراز خاص يميز القطعة

أما عن مقامات الألحان فقد اعترها كثير من التغير والتبدل
عما جعل مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في ٢٩٣٢ يؤجل
البيت فيها ويحيل أمرها إلى مجمع خاص بالموسيقى اقترح انشاءه.
وقد استعرضت لجنة المقامات في المؤتمر عددا من هذه المقامات
يمكن لمن يشاء الرجوع إليه في كتاب المؤتمر. وهناك مراجع
كثيرة أخرى عربية قديمة وحديثة وتركية وفارسية تبحث في
الألحان بحسب ما هي موجودة في عصرها وبلادها

وأما عن الضروب فقد أصابها ما أصاب الألحان ويحوى
كتاب المؤتمر كثيراً منها وتوجد كذلك مراجع كثيرة منها
مؤلفات الفارابي وصنى الدين للضروب العربية وأمثال كتاب
حسن تحسين بك المسمى «كزار موسيقى» للضروب التركية

وأما عن التصرف في اللحن والضروب فقد كان العرب
طريقة خاصة يسيرون عليها، فضلاً عن هلفادور دانيال في كتابه
عن الموسيقى العربية. وما يؤسف له أن المعاصرين قد أهملوا
اتباع نظام خاص للتحويل من الألحان إلى بعضها حتى ولو
كان في ذلك صعوبة على الآلات المستعصبة كالقانون. وأما
الفرنية فقد نظموا ذلك وقرن أن يعجبوا عن القواعد والقوانين
التي سنوها، وستكلم عنها فيما بعد.

بقى الكلام عن الطرز المستعملة في موسيقى التطابق الصوتي
وسنشرح بأيجاز الموجود منها حالياً في مصر وذلك لاندسام
هذا النوع من الموسيقى الغربية

يظن كثير من الناس أن الفن في الموسيقى أمر سهل على
المولعين لا يسألون فيه عما يفعلون، فما على المسيقار إلا أن
يجلس إلى موسيقاه فتيقظ أنامله بالأفكار الموسيقية منسجمة
مقبولة من تلقاء نفسها بدون قيد أو شرط. غير أن معنى كلمة
«التأليف» يتنافى مع هذا الاعتقاد

التأليف الموسيقي :

يقال في اللغة ألف بين القلوب جمعها والتأليف الجمع.
وكذلك معنى كلمة «Compose» في اللغات الأجنبية

والموسيقار كالمصور الذي يخرج من خيلط الألوان
صوراً جميلة، أو كالبنا الذي يشيد من الحجارة قصوراً شائعة
أو كالشاعر الذي ينظم من الألفاظ قصائد غراء — يجب عليه
كما يجب على كل من هؤلاء أن يحسن اختيار ما يريد من
المواد ويصفيها على أحسن حال تراه له، مستعيناً في جميعها
وترتيبها ببله وتجاربه بصرف النظر عما يستغرقه في ذلك من
الوقت حتى يخرجها للسامع في أجل صورة أملتسا عليه بحيلة
فلربما كانت هذه هي الحالة

الفكرة الأساسية :

ولما كانت الموسيقى كاللغة والتوقيع كالألقام فأول ما
يجب على المؤلف الموسيقي أن يحصل الأجزاء مرتبطاً ببعضها
بعض وترمي إلى غرض مخصوص وهو «الفكرة الأساسية»
إذا ما الفائدة من عبارة راقية يزينا حسن الالتقاء مع عدم
ارتباط معانيها وجمالها جميعاً ترمي إلى توضيح شيء مخصوص
وهو «الفرض» من القطعة

ولا بد لسلامة هذه الأفكار الموسيقية من اتباع قواعد
تميز أغراضها وتوضح طرازها

في الغناء

١ - الموشح أو الترشيع

وهي قطعة باللغة الدارجة تلب فيها الغزل ووصف أحوال الحضر، وميزاتها الشعرى من الفنون السبعة، ومن أراد زيادة في ذلك مع الإيجاز فليح بها مثال كتاب نيل الأرب في صناعة شعر العرب للقلوبى . ويشترك في توقيعها جميع الفرقة . التخت ، من آلات ومنشد ومصاحبين ، سنية . ويشترط فيها أن تاتزم ضرباً مخصوصاً من الإيقاع وأن تكون من نفس اللحن الذى منه الفاصل الموسيقى ، الوصلة ، وقل أن تخرج عنه أو تحول أثناء سيرها إلى أقربائه . وقد يتغير ضربها في الحركة ، الجزء . الأخيرة الختامية إلى إيقاع أسرع يشعربالختام

٢ - البيالى أو التفاسيم

وينفرد بها المثنى متوطاً في كلمة ، ياليل ، مع عدم السير على ضرب مخصوص . وقد تصاحبه بعض الآلات خفيفاً ويشترط في هذا التوقيع أن يستمر في كل مرة على المقام المختار للفاصل الموسيقى ولهذا يلزم المثنى بعض الآلات ، القانون غالباً ، بالاستمرار بنغمة المقام . ويتفاوت المغنيون في حسن التصرف في هذه ، الليالى ، وإجادة التحويل إلى الحان أخرى مع الرجوع إلى اللحن الأصيل

٣ - الموال أو المراثيا

كالوشحة من حيث اللغة وهي من الفنون السبعة أيضاً وأغلب معانيها في الشكوى من هجران الحبيب ويعد . وسميت بالمواليا نسبة لموالى أو عبيد البرامكة حينما كانوا يندبون أسياهم على القبور بعد قتلهم الرشيد بهم . والموال كالليالى من

حيث استصحب الآلات ، وقد يزيد بعضهم مله سكوت المثنى بالعزف الصامت المسمى ، باللازمة ، ولا يشترط في الموال أن يسير على ضرب مخصوص ولكنه يكون من لحن الوصلة

٤ - الرور

نوع من الزجل الغزلى العامى يتوسطه قطعة من المجرى . ليسهل على المثنى التنوع فيها والتلاعب بألفاظها وإدخال الأخذ والرد عليها ويعرف هذا باسم ، الهلك ، ويطلق المثنى الأدوار بما يدخله عليها من ، آهات ، ليستواردة حين ألفاظها . والدور هو أكبر قطعة تستغرق زمناً في الفاصل الموسيقى ، الوصلة ، والأصل في الدور أن يسير على ضرب مخصوص ويتغير هذا الضرب في ، الهلك ، وعند الختام ولا يخرج الدور كله عن اللحن المختار للوصلة إلا على سبيل التحويل ومن الأدوار ما له طراز في تكرار أغصانه إذا كان له

هواه يتكرر

وتشترك الجوقة ، التخت ، جميعاً في توقيع الدور وينفرد المثنى ببعض أجزاء ، الهلك ، و ، الآهات ،

٥ - القصيدة

هي قطعة شعرية باللغة النصحى لا تخرج أيضاً عن المعانى السابقة من الغزل والنيب ، والشكوى والتشبيب ، وذكر أوصاف الحبيب ، ومنها ما هو صوفى وينشد على الأذكار وفي المولد .

والأصل في القصيدة أن لا يصاحب منشدها آلات أو مساعدون ، وأن يتصرف المنشد في غناء الألفاظ كما يشاء على أن يلزم اللحن المختار للوصلة ويكون خروجه عنه على سبيل التحويل .

علم إسحاق الموصلي

روت 'مخارق' المغنية قالت :

كان لمولاي الذي على الغناء قرأش رومي ، وكان يغنى
بالرومية صوتاً مليحاً للحن . فقال لي مولاي : يا مخارق ، خذي
هذا اللحن الرومي فأغنيه لي شراً من أصواتك العريسة حتى
أمتحن به إسحاق الموصلي فأعلم أين يقع من معرفته ، ففعلت
ذلك ، وصار إليه إسحاق فاحتبسه مولاي ، فأقام وبعث إلى
أن أدخلني اللحن الرومي في وسط غنائك ، ففنيته إياه في درج
أصوات مررت قبله ، فأصنئ إليه إسحاق ، وجعل يتفهمه
ويقتسمه ويتفقد أوزانه ومقاطعته ويوقع عليه يديه ، ثم أقبل
على مولاي فقال : هذا صوت رومي للحن ، فمن أين وقع
إليك ؟ فكان مولاي بعد ذلك يقول : ما رأيته شيئاً أحسن
من استخراجي لحناً رومياً لا يعرفه ولا العلة فيه وقد نُقل
إلى غناء عربي وامتزجت نغمه حتى عرفه ولم يخفَ عليه .



بجمل تجاري رقم ١١٧٩١ القاهرة

Registre de Commerce No. 11791 , Caire

٦ شارع زكي بالتوفيقية بمصر

6 RUE ZAKI

Taufikia - Le Caire

وهي دور صغير الهواء ، يتركب من قطعتين « مذهب »
أو مدخل وعدد من « الأغصان » أو الشروح . تبدى الفرق
بنقاء المذهب ، ويفرد المغنى مع الآلات بنقاء أحد الأغصان
بعدها ، وهكذا حتى ينتهي عدد الأغصان ، وتنتهي القطعة
بأعادة المذهب كما ابتدأت بالشعر المحبوك الطرفين .
ونظراً لأن المغنى لا يشترك مع المساعدين في غناء المذهب
فيطلق عليهم اسم « مذهبية » لأن عملهم قاصر على إعادة
المذهب بخلاف حالم في الأدوار ، حيث يعاونون المغنى
بأصواتهم فيسمون لذلك « سفيدة »

٧ - المنولوج ، الريالوج ، التريالوج

المنولوج — قصة زجلية أو شعرية يلقيها شخص واحد
بصاحبة الآلات
الديالوج — محاوره زجلية أو شعرية بين شخصين تصاحبهما
الآلات
التريالوج — محاوره زجلية أو شعرية بين ثلاثة أشخاص
تصاحبهما الآلات .

الأوبرا والأوبريت والتشيد ، سنتكلم عنها في الطراز
المتعدد الأصوات .



المَلِكُ لُودْويْغُ المُوسِيقِيُونُ

الأكبر كلها حروب وقال . غير أن تلك الأموال على شدتها ، لم تكن لتسبى فردريك فتوه الجميلة — الموسيقى والشعر — أو تغفله عنها وقد تعشقا من صباه ، وتمشى حبا في مفاصله حتى أنه ذكرها . والرماع نواهل ، والبيض تقطر دما ، فشرع عقب وفاة والده في تنفيذ ما كان يتوق إلى تحقيقه منذ صغره فأمر ببناء دار للأوبرا وأرسل رئيس فرقته جراون إلى إيطاليا ليتقى منها فرقة من المغنين والمغنيات وشاعرا مجيدا يضع أشرطة الأوبرات — ثم إلى فرنسا ليختار فرقة من أشهر المازفين بالآلات . ولم يتمكن فردريك من وضع الحجر الأساس لبناء دار الأوبرا لانشغاله بالحروب فتاب عنه في ذلك شقيقاه البرنس هنرى والبرنس فردنت . وفي ٧ ديسمبر سنة ١٧٤٢ افتتح فردريك دار الأوبرا بنفسه ، وقد تكلف بناؤها الصنم ٣ مليون مارك ، وكان فردريك يحضر حتى « بروفات » التمثيل ليقنق الروايات والممثلين قبل ظهور الأوبرا على المسرح أمام الجمهور . وزادت فرقته الموسيقية إلى أربعين عازفا . ولم يكن فردريك يعنى بالمال في سبيل الفنون . فقد كان يتفق على دار الأوبرا وحدها سنويا ٤٢٠٠٠ مارك فيما تحتاجه من المناظر ، كما كان يندى المال على المغنين والمغنيات ، فقد بلغ المرتب السنوى لأحدى المغنيات ٢١٠٠٠ مارك ولاخرى ١٨٠٠٠ مارك . وفي عام ١٧٤٧ أسس فردريك داراً للأوبرا كوميك ، وكان بعد ذلك يقول « لو علم والدى أن مقدار ما أنفقته على الأوبرا سنويا يقل عما كان ينفقه هو على حراسة قصره لما ضن عليها بماله .

فردريك الأكبر

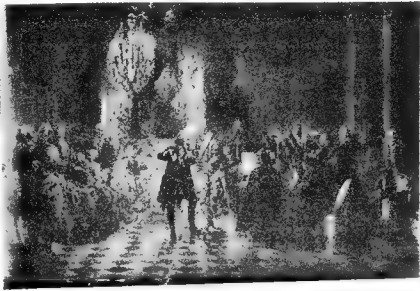
حياته الفنية وهو ملك

كان فردريك كلما كبرت سنه في ولاية عهدته تجلت مواهبه الحرة . وعبقريته الفنية في قيادة الجيوش . فتحكم في موضع الرضى من والده . وتسلط على مكان الارتياح والقبول من نفسه ، بما حفر والده أن يجمع قبل وفاته جميع قواده ووزرائه ، يقول لهم في اغتباط ومسة : « أحمد الله أن وهبى ولداً باسلاً ، وأشكر له أن شرقي بهذا الابن المقدم »

مات الملك بعد ذلك راضياً مطمئناً . وقد تبددت مخاوفه على ملكه ، وأمنى ما كان يتوقه له من الدمار لانشغال ولده بالموسيقى .

مات الملك في ٣٠ من مايو سنة ١٧٤٠ فارتقى فردريك أريكه بروسيا خلفاً لوالده ، وفي تلك السنة عينها اضطر أن يخوض غمار حروب شليزيا الأولى ضد النمسا . وقد ظلت مستمرة سنتين إلا قليلاً . ولم تكد تضع الحرب أوزارها سنة ١٧٤٢ ، حتى بدأت الحرب الثانية سنة ١٧٤٤ فاستمرت حوالى العام . وهكذا كانت السنين الأولى من حكم فردريك

• إن ملحميا
كنى . . . وقد
بلغ من شدة
شفقه بالموسيقى
أن كان يصطحب
في سفره دائماً ،
صغاريته ويسانو
• سفرى . حتى
في حروبه الأولى
والثانية . فلما
جاءت حرب
السبع السنين
١٧٥٦-١٧٦٣ .



صورة تاريخية لذلك فردريك الأكبر يعزف بصغاريته مع فرقته الموسيقية

وكرر أعداؤه ومحاربه اكتفى بصغاريته . ومن أظرف رسائله
على أثر انتصاره في إحدى وقائع تلك الحروب ، كتاب ،
يطلب فيه من أولى الأمر في برلين أن يوافوه بصغارة جديدة
لأن الفسايين أسروا صغاريته .
ولقد أثرت تلك الحروب المتوالية على المالية الألمانية
تأثيراً كبيراً لاسيما حرب السبع السنين ، فاضطر فردريك
إلى الاقتصاد الشديد ، وتخفيض ما كان ينفقه على دار الأوبرا
كما كان تلك السنين الطوال التي قضاهما في تلك الحروب ، أثر
عظيم في أمياله ، فلقد كان كلفاً جد الكلف بمشاهدة حفلات
الرقص ، فلما عاد بعد حرب السبع السنين أصبح يكره إقامة
مثل تلك الحفلات ، وكان يقول : لقد رقصنا فوق الكفاية
في ميادين القتال .

غرامر بصغاريته وهو ملك

ما كان فردريك ينظر إلى العزف بصغاريته نظره إلى شيء
كألى يلهو به ، بل كان ينظر إليه ككفٍ يجب عليه إتقانه بالممارسة

وكان فردريك
يشارك أحياناً في
العزف مع فرقة
موسيقى الأوبرا .
كذلك ظل موالياً
للأدب ، غلصاً
للشعر الفرنسي ،
مشغوفاً بهما ،
حتى وضع بنفسه
قطعاً موسيقيةً
باللغة الفرنسية
لروايات الأوبرا
ووجلبها من ينقلها

إلى الشعر الإيطالي الذي كانت ألحان الأوبرات تُنقّى به .
وكان يجل الشعراء الفرنسيين ويفضلهم على غيرهم . فلقد
استوفد إليه الكاتب الفرنسي الكبير فولثير ليقم في ضيافته ،
وجهر له في قصره غرفة خاصة ، أقام فيها من يولييه سنة ١٧٥٠
إلى مارس سنة ١٧٥٢ . ولم يكن فردريك كلفاً بالشعر الألماني
حتى أن جوته ، أكبر شعراء الألمان ، يقول : أبى فردريك
الأكبر أن يتعرف شيئاً عن شعراء الألمان رغم ما بذلوه من
المحاولات في التقرب إليه ،

وبكاد يكون ذوق فردريك الأكبر في الموسيقى دولياً ،
لأنه كان يتمتع بالموسيقى الألمانية ويصفها بأنها لثة الحقيقة
تصل إلى أحماق النفس ، وكان يفضل النقاء الإيطالي على
سواء . وكان يعتقد أن الموسيقيين الفرنسيين أمهر المازفين
بالآلات . من أجل هذا كان النظام في أوبرا قصره ينضوى
على : غناء إيطالي ، من عازفين فرنسيين ، ومؤلفين موسيقيين
من الألمان .

كان فردريك لا يحب الموسيقى الكنسية ويقول هنا :

في العزف ، و فرق بينه وبين صديقه ، فاضطر في ربيع عام ١٧٧٩ ، وقد عاد إلى قصر أسرته هوهنزولرن ، بأحدى ضواحي برلين ، أن يأمر فيجمع صفايفه كلها وتحفظ في القصر - لأنه اعتزم ألا يعزف بها أيام حياته الباقية . وما كان أشد ألمه حين توجه بحديثه إلى بنداء عازف الكمان في فرقته ، فيقول له « أي عزيزي بنداء ، لقد فقدت أعر أصدقائي وأحبهم إلى »

مؤلفاته الموسيقية

قبل أن نختم حياة فردريك الأكبر الموسيقية ، يجب أن لانسى أثره في التأليف الموسيقي ، فقد كان متضلعا من تلك العلوم ، أتم دراساتها وهو حدث على أستاذه كواز و رئيس فرقته جراون ، ووصف نفسه في بعض أحاديثه وكان لا يزال وليا للمهد (عام ١٧٣٥) ، فقال : « لقد تقدمت في التأليف الموسيقى فاستطعت أن أضع بنفسى سنفوني »

ولقد كان ولع فردريك بالتأليف الموسيقي شديدا جدا حتى لقد وجد بين مذكراته اليومية التي كان يخطها في معلمان القتال ، بعض علامات موسيقية « نوتة » دونها بين تلك المذكرات الحربية .

ولفردريك الأكبر مؤلفات موسيقية غاية في البقة والإبداع ، كلها معروفة لأهل الفن يرجعون إليها كأثر تاريخي عظيم . وهذه المؤلفات ، تقع في مجلدين ضخمين يبدان كغزاة من كنوز الموسيقى الغربية ، تغز به ألمانيا . وأخصها ٢٢١ فردية تعزفها الصفارة « صولو » فوق ما ألف من المارشات التي لاتزال خالدة يعزف بها الجيش إلى اليوم .



عليه والاستمرار فيه . فكان لا يقطع عن صفارته ولا يفارقها طوال يومه إلا لالما ، يعزف بها في الصباح على أثر استيقاظه . ثم وقت الغذاء ، ثم العصر ، ثم في المساء ، وكان يزيد على ذلك في بعض الأحيان ، واجتهد فردريك في إجادة العزف بتلك الآلة إجادة المنقطع لها المتفرغ لآلتها ، فكان يكرر كل صباح ، عزف تمرين خاصة من شأنها تعويد الأصابع السرعة وخفة الحركة ، وتلك التمارين ، كان يصوغها له أستاذه كواز الذي وضع في كل غرفة من غرف قصر الملك نسخة من تلك التمارين حتى يتسنى له المران عليها أنى شاء ، وحيثما كان .

وكان فردريك يشترك مع فرقة قصره ، فيوقع معها في كل حفلة أكثر من ست قطع متوالية فوق ما كان يعزفه من « الفرديات (صولو) » . وكان لا يعزف لمجرد العزف ، بل كان يودع ألحانه ماحمه نفسه من عواطف ومشاعر . وكان كثير الميل لعزف الألحان المحزنة ، وهنا يقول ناقصه : إنه كان يذيب آلامه في ألحان صفارته ، ولذلك قل أن شهد عزفه سلاح إلا بكى وبحت عيناه .

وقد روى عنه رجال حاشيته ، أن همومه لا يعزفها أحد غير صديقه الصفارة ، حتى أنه كان في ميادين القتال والحرب مستترا ، بتهز فرصة تجهيز حصانه فيعزف بعض المقطوعات على صفارته . وبعد أن أتم فردريك الأكبر حروبه ، وعاد من ميادين القتال منتصرا بعد حرب السبع السنين ، كان أول ما زاوله من الأعمال اشترأ كمع فرقته في عزف قطعة رباعية ، ولم يكذب يتدى . في العزف حتى سكت مرة واحدة وقال « إن طعما كالسكر »

هكذا كان ولع فردريك الأكبر بصفارته ، غير أن الدهر الذي معه هذا الانتصار الحربي العجيب الذي دوخ به أوروبا ، ووطد به دعائم مملكته الألمانية ، أبى إلا أن يحول بينه وبين «صفارته » الصفارة ، إذ ضف جهازه النفسى لكثرة شتته ، وغدا ضعفه يتزايد بالتدرج حتى أعجزه عن الاستمرار

أدب الموسيقى وفلسفتها

وإذا لرى العشاق أكثر مايجلون صدورهم بورد أحر رمزاً لما
الجب الحب بأقتدبهم من نار .

الابيض

ويعلأ اللون الابيض القلوب بالطمأنينة ، وترقص له في
النفوس عذارى الخير كالنفسك والأمانة وتقاء السريرة وجب
الأغاء والصدق . اتخذة الأطباء لونا لثيابهم ، رمزاً للإنسانية ،
والعشاق لونا لورددمشارة للأخلاص ، والمحاربون الراغبون
عن القتال لونا للسلام .

الازرق

وينفذ اللون الأزرق منابت الخيال ، ويقتل في الرؤوس
الفكر المتراخمة المتقاتلة . ويرى الإنسان فيه البحر هادئاً شفافاً
والسما صافية بسامة ... يريح النظر ، ويحيط الأعصاب بنعيم
الهدوء ، فتنبع القرائح وتثمر ناضج الشعر ، وتترأحل المعاني
وتفوص بأصحابها إلى أعماق الفلسفة . وهكذا كان هذا اللون
رمز الصفاء ، مساعداً على تحصيل العلم ، والكشف عن مجاهل
الحياة ... رمز العبقرية والتبوغ ... أساس التفاضل والفسحة
التي قامت عليها شواهد الأمانى والآمال ، فذبت الحياة دينيها
في الناس ، وراحوا في الدنا يعمررون .

الأصفر

واللون الأصفر ، بنيض بمقوت ، يملن على الإنسان
حرب الطبيعة ويشعره بضيق واقتباس . يبدو على وجه
المريض ، فهو دليل الاعتلال ، والحقود والحسود والمنافق
الحب للأضرار بالناس ، فهو علامة الحقد ، والحسد ، والغيرة

سلطان الألوان
في التلحين الموسيقي

للموسيق الأديب صاحب التوقيع

التلحين فن جميل اجتدع للوصف والتصوير . وهو والله
الموسيقى ، والمقياس الدقيق لحضارة الأمم وتقدير مدنيها .
ونحسبك أنه إلهام الطبيعة الزاهرة بالفن والجمال ، المليئة
بالحقيقة والصدق ..

منذ بدء الخليقة يحمل شعور الإنسان تذبذبات متباينة تأثراً
بمختلف هبات الطبيعة ومحتوياتها ، فأحس سلطان الألوان
عليه واستشعر تحمك النور والظلام فيه ... والضخامة والفضالة
والجمال والقيح ... والصخب والسكون ... والإنسانية
والوحشية .

سلطان الألوان

الألوان نوعان ... أصلية بسيطة ، وناجمة مركبة . فأما
الألوان الأصلية فأن لكل لون منها تأثيراً خاصاً على الشعور ،
وعلى هذا النحو يجمع اللون المركب بين بعض خواص
اللونين اللذين يتركب منهما .

الأحمر

فلون الأحمر مثلاً ، وهو أحد الألوان الأصلية ، خواص
أميزها أنه يثير في النفس شرورها الكامنة ، ولأنه لون النار
والدم ، فهو يثير الخوف والفرع ، ويوقظ الحذر . ويلهب
الحاسة ، ولهذا اتخذشارة للحظر ، ورمزاً من رموز الحروب .

والرياء والكراهية ، طيبة كانت أو مسيئة . وهو إذا انتصر على لون الرودة البيضاء واطفأ زهوه ، كان نذير الذبول . رسول الفناء . وهذا اللون يتخذ الكثيرات من النساء المستهترات لونا محبباً لأزيائهن ، لأنهن يرحن إلى ما يدل عليه عما يحبن لفرائسهن من خيانة وخداع ... وله ميزة الزهو إذا اكتمل ، واختلاب الأنظار ... لذلك تحدث إضافته وخلطه مع غيره ألواناً ذات جمال وروعة كالأخضر مثلاً ...

المدسود

لون الجلال والرهبة ، لذلك ساد زى الرسميات في مختلف الأنحاء ... انتشع به الليل فبعث في النفوس الكتابة والوحشة وحبس الأنظار عن المراتب في الدنيا ، فأسلم الرؤوس أسيرة للتخيل والوهم ، تسوما الصور المتضاربة العذاب ، لهذا غشاه فتقه لاجئين إلى النوم حصناً يقينا وقت الحصار ... أجل ، يحبس الأنظار عن المراتب ، فهو لذلك ستر يرتكب وراءه المجرمون الملعون والآثام . وهكذا اتخذ رمزاً للغموض والأسرار ، ولونا لشارات الموت ، لأن فيه الهدوء وفيه الركود ... أساس في الحياة مسيطر من البداية إلى النهاية ، فهو لون لزي الزفاف ، ولون لزي الحداد ... وهو مكروه من معظم الناس في معظم الأحيان . فانتخوه رمزاً للبؤس والشقاء

المدحضر

يشير الخيرات ، جالب للأرزاق ، رمز الحياة ، والجدة ، والعياب والنضارة ، يمسو الدنيا جمالا ، وينعش في البائسين الآمال ... لون الزرع الذي من ثماره نأكل لنعيش ، وبقدر انتشاره فوق أرض يكون عمراتها ... ربيع الأماني الحلوة ، والسعادة المحققة ... والخير العميم ... لذلك يتفاد الجميع من رؤيته ويرتاحون ... ويمسد المسرون من يرونة في نومهم من الخاملين ... متنبئين لهم باصابة خير كبير ، وإشراهم على مستقبل زاهر .

تلك جمالة وضح فيها تأثير الألوان على الحس ونفص ، وبراهين أثبتت كفاءة التأثير بتفريق من يحاولون وصف شيء في الحياة ... ولأن الموسيقى أداة رئيسية للوصف وجب أن يكون لهذا الفن ما للألوان من أثر ... ولأن التلحين والد الموسيقى كما أسلفنا ، لزم لأربابه إذن أن يكونوا دارسين هذه الألوان ، عالين بخواصها ومزاياها ...

ونضرب هنا مثلاً لفضل هذه المرفة في تسهيل التلحين ، وتيسير مهمته ، وتذليل عقباتها فنقول :

لو كتب شاعر هذين البيتين ، مخاطباً حبيبه ، معبراً عن فرط ما يكنه له قلبه من حب قائلاً : « يقصد قلبه » : - -

يتنى فيك لو يقنى كما يتفانى النغم في البحر العباب
أو مبلاتى فيك حياً مثلاً يتلاشى في الضحى لمح الشهاب

وكلف ملحناً أن يتقنى بهما ... كان أول ما يعمله تفسير هذا المعنى وتحليله ، ومناقرة جو الحياة إلى الجو الذي يحلقه هذا الشعر ، والاستقرار في صميمه ، واستيعاب روحه ومفراه . به ذلك عليه أن يعرف كل لون تنصغ به الكلمات الرئيسية ليتأثر بمؤثراته الخاصة ، فيوفق في لباس تلك الكلمات أبواباً جميلة تناسبها من الانغام .

البيت المدول

فكلمة يتنى : خضراء لاشك بدليل أننا قلنا في وصف الأخضر « ربيع الأماني » ولذلك فوسيقاها يجب أن تكون خضراء ، كلها حياة وشباب ، وتبدأ بالقوى وتسير إلى الأقوى وكلنا يقنى و يتفانى : ومفراها واحد . لونها أسود حيث تعبران عن الموت ، والموت سكون يشمله الظلام ، والظلام سواد . لذلك فوسيقاها تكون مظلة تبدأ بالضعيف وتسير إلى الأضعف .

وكلمة النغم : لونها أيضاً من فصيلة الأسود ، لأن النغم

يحتفي في سرعة إجمال العين... وهو نوع من البرق . لهذا فهو
كلية يضاء لانها صفة للنور . موسيقاها يضاء ، أيضاً قصيرة
سريعة الزمن .

وهـ الشهاب : هي الشهب ، وهي أجرام سماوية ملتبة كالمنذبات
تري عادة ساقطة نحو الأرض ، لذلك يحسن أن تكون
موسيقاها مؤدية هذه الخواص فيبدو فيها اللون الأحمر معبراً
عن الالتهاب وزمن موسيقاها مستعجل قليلا . تبدأ بالقوى
منتهية بالضعيف الثلاثي ساقطة بميل وسرعة .

هذا أ نموذج حق لفصل العلم بالاشياء والثقافة العامة ،
صورناه تصويراً ، نرجو أن يكون فيه منفعة للباحثين ومن
يتصل بهم من المتتبعين .

عباس يونس

الذي ينيه الشاعر هنا قابض ، ولا يشعر باقباض غير النيم
القائم . فموسيقاها إذن سوداء ، ولأن الشاعر دفع هذه الكلمة
إلى الغناء وجب أن تصنع بصفتها وتعبر عنها أنغام متماثلة .
وكلمة « البحر » : لونها الطبيعي أزرق ، ولكن الوصف الذي
لحقها يحيل ذلك اللون إلى أقم ، ويسود هذا البيت من الشعر
بوجه عام شعور بالموت .

البيت الثاني

« بلاش » و « يتلاشي » : لم يعبر الشاعر هنا بالثلاثي
عن الموت إذ قال « حيا » فهو إذن يقصد بالثلاثي الاختفاء
بروسطة الامتزاج في الآفري والأصنع . فموسيقى هذه
الكلمة يجب أن تكون حية تشعر بالاندماج في شيء . والثلاثي
فيه ... وآسير مترجحة من القوى إلى الضعيف .

وكلمة « حيا » : خضراء فموسيقاها خضراء أيضاً ترعرعها
الحياة .

وكلمة « الضمعي » : كلمة يضاء لأن الضمعي فترة اكتمال الظمأنينة
التي ترد الخوف من الليل بدحر ، حتى ذكراه من الرؤوس ،
فموسيقاها يضاء جميلة صاخبة ، نوعا ما ، مسترسلة زاهية .
وهـ اللمع : هو الوميض . يشق الظلام فجأة ولا يلبث أن

تطلب الموسيقى في السودان من حضرات

الخرطوم : الخواجة نيقولا ديمتری كاتمانيدس صاحب مكتبة البازار السوداني

الخواجة زكي جرجس بطليموس

واد مسدي : كمال ميخائيل غالي افندي

أم درمان : عطا الله جبره افندي

بحوث علمية

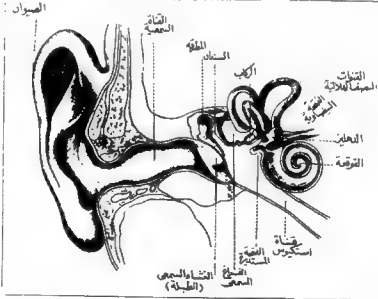
الجهاز السَّمْعِيّ والنقاط الأصوات

وظائف أجزاء الأذن

(١) تركيب الفوقية ووظيفتها

السمع . لتكبير سطح البوق الذي يتلقى الموجات الصوتية .
وهذه المحاولة غير مجدية في تقوية السماع إلا قليلا يكاد
لا يذكر . فالصوان ليس له علاقة مباشرة بالتأثير على حاسة
السمع ، ذلك بأن الإنسان في استطاعته توصيل الموجات
الصوتية إلى الأنبوبة السمعية مباشرة بواسطة أنبوبة زجاجية
يدخلها في الفتحة الأذنية مستغنيا بذلك عن استقبال الصوان
لذلك الموجات دون أن يشعر بتغير يذكر في قوة السمع .
ولهذا فأن ما يصيب الصوان من التلف لا يضر قوة السمع
ضرراً مذكوراً .

إنما أهم وظائف الأذن الخارجية أن تصون الأذن الوسطى
يساعدها في ذلك التمرجات الكثيرة الموجودة بأجزائها
الصوان : من تلك التي تجعل
من السير وصول
المؤثرات الضارة
الخارجية إلى الطبلة .
وكذلك في الشعيرات
التي تنمو في أجزاء
الأذن الخارجية ،
والسائل الذي تفرزه
غدها صيانة للأذن
الوسطى مما عسى أن



« شكل ١ الجهاز السمي »

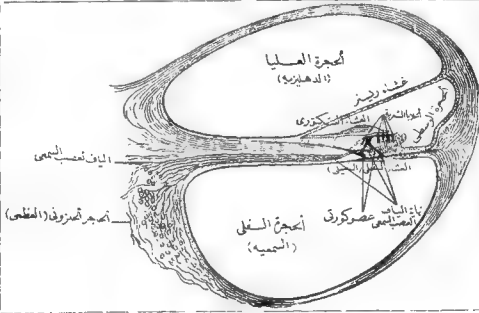
يسهل تفسير السبب في وضع بعض الناس أيديهم مبسوطة
خلف هذا الصوان ، أو ضاغطة عليه ، عند الرغبة في إرهاب
خلف هذا الصوان ، أو ضاغطة عليه ، عند الرغبة في إرهاب

(١) قدم أينا حمزة الاديب على علي سالم أفندي الطالب بكلية الطب وعمدة المعهد رسالة في هذا البحث نشرها في ١٠٠٠ ، وتعتبر في يومه

الصوتية فأن السائل يتدفع إلى الأعلى . ومنه إلى الحجرة العليا الموجودة بالقوقعة ، هذا التأثير يضغط غشاء « ريسر » إلى أسفل فيضغط على السائل الثاني في الحجرة الوسطى فيؤثر على الغشاء السفلى « الباسيل » فيجعله يعتمد عن الغشاء « التكتورى » وهذه الحركة تنتقل أيضا إلى الحجرة السفلى المستديرة المغطاء بنشاء . ويكون نتيجة ذلك أن يبرز ذلك الغشاء إلى الخارج ، وعلى ذلك فكل حركة للركاب إلى الداخل يعقبها حركة الغشاء

فأذا تحرك الغشاء السفلى « الباسيل » إلى أعلى فأن شعيرات الخلايا تمس الغشاء التكتورى فينتقل ذلك إلى العصب السمعى ثم إلى المخ .
أما طريقة انتقال التموجات الصوتية إلى هذا الغشاء من العظليات الموجودة بالأذن الوسطى فتكون على النحو الآتى :
تصل الأذن الداخلة بالأذن الوسطى بواسطة الفتحة البيضاوية والفتحة المستديرة ، كما سبقت الإشارة إلى ذلك .

السفلى إلى
أسفل
والغشاء
المنطى للفتحة
المستديرة إلى
الخارج
والعكس
بالعكس .
وهنا تنتقل
اهتزازات
العظليات



فالأولى
توصل الأذن
الوسطى
بالجزء العلوى
« الحجرة
الدهليزية »
من قناة
القوقعة عن
طريق
الدهليز .
ويتصل

شكل « ٣ » منقطع طولى في القوقعة

السمعية إلى الغشاء السفلى والخلايا الشعرية ، ويكون نتيجة هذا تئيب العصب السمعى ، ويكون السماع .
وستحدث إلى القراء فى السمع والنظريات المختلفة فيه وهو الغرض الذى مهدنا إليه بهذا البحث .

الجزء الأسفل « الحجرة السفلى » بالفتحة المستديرة المغطاء بنشاء . أما الفتحة البيضاوية فمغطاة بالجزء الأسفل من الركاب ثالث العظليات السمعية .
فأذا اندفع الركاب إلى الداخل تحت تأثير الاهتزازات

فى العمدن القادم

مسابقة موسيقية طريفة أعدت لها جوائز قيمة

ما أردنا

بهذا البحث ناحية

الأذان الدينية ، وإن

دفننا إليها دفناً ، عرضنا

لتاريخه ، وإنما قصدنا إلى الناحية

الموسيقية فيه ، ولولا ذلك ما لجأت

إلى « الموسيقى » ، أتدرك بها لنشر هذا

البحث وتحليله .

للموسيقى أثر مذكور في الأذان ... ولست أتجمل

بيان ذلك الأثر قبل أن أدلى بمجالة عن تاريخه ، وتطوره ،

وأنواعه ، وموسيقاه .

أذان الصلاة ، هو وليد الدين الإسلامي ، فعندما هاجر

النبي صلى الله عليه وسلم من مكة المكرمة إلى المدينة المنورة

« يثرب » ، حيث استقرت أحوال المسلمين . وقويت شوكة

الإسلام ، ووضع أساس الدولة الإسلامية . جعل المسلمون

يقيمون فرائضهم ، لا يتخافون أذى ولا يمتحنون قتلة . وكانوا

يتجنبون أوقات الصلاة فيجتهدون لتأديتها . ولما كان أمرهم

شورى بينهم ، اجتمعوا يوماً يتباحثون في طريقة لدعوة

المسلمين لأداء هذه الفريضة في أوقاتها ، فاقترح بعضهم أن

يوروا ناراً . إذ كانت هذه المادة شائعة عند كرماء العرب ...

فكانوا يوقدون النار ، ليسترشد بها الضال في الصحراء ، وكان

الكرم الذي يوقد مثل تلك النار يمدها من مفاخره ومساكنه

إذا ما استرشد بها السارى ، ومن مأثور مفاخرهم في هذا قول

أوتقِدْ فَإِنَّ اللَّيْلَ لَيْلٌ قَرٌّ

والريحُ بِأَغْلَامِ رِيحٍ شَرٌّ

لعلَّ أنْ يُبَصِّرَهَا الْمُعْتَرُّ

إِنْ جَلَبَتْ ضَيْقاً فَأَنْتَ حَرٌّ

قام في وجه هذا الرأي اعتراض بوضوح وجه الشبه بين

أَذَانُ الصَّلَاةِ

هذه النار

وبين نار الفرس

التي كان لا يتخذ

أوارها ، والتي كان يذهب

الفرس للتبرك بها وعبادتها .

ثم أدلى بعضهم بفكرة أخرى ،

وهي أن ينادى للصلاة يوق ينفخ فيه

فيسمعه المسلمون ، فقال آخر « كقرن اليهود ،

وقال ثالث « أو لا تتخذون ناقوساً يسمعه القاضي والداني ؟ »

فقال آخر « كنا نقوس النصارى ؟ » وتعددت الآراء . فأرجى

البت في هذه المسألة ، وافترق القوم .

وفي اليوم الثاني ، اجتمعوا بالنبي صلى الله عليه وسلم وجاء

عبد الله بن زيد وقص على رسول الله رؤياه في ليله ، وهي أنه

سمع أذاناً يدعو للصلاة فصدقه وأمره بالأذان ففعل ، فلما سمع

عمر الصوت ، وكان متحياً ناحية من المسجد ، أقبل على

رسول الله صلى الله عليه وسلم وقال « أولاً تمشون رجلاً آخر

يصلح له ؟ » فلما فرغ عبد الله بن زيد من أذانه قال له رسول

الله « قم مع بلال فألقها عليه فليؤذن بها ، فإنه أمدى صوتاً

منك » .

ولقد جاء في صحيح البخارى وفي تفسيره عن هذه الرواية

صفحة ٧٨ جزء أول ما يؤيد ذلك ، وهذا نصه :

« حدثنا محمود بن غيلان قال : حدثنا عبد الرزاق قال :

أخبرنا ابن جريج قال : أخبرني نافع أن ابن عمر كان يقول :

كان المسلمون حين قدموا المدينة ، يمشعون فيتحيتون الصلاة

ليس ينادى لها . فتكلموا يوماً في ذلك ، فقال بعضهم : اتخذوا

« ناقوساً مثل ناقوس النصارى . وقال بعضهم بل بوقاً مثل قرن

اليهود . فقال عمر : أولاً تمشون رجلاً ينادى للصلاة ؟ فقال

رسول الله صلى الله عليه وسلم : يا بلال ، قم فناد بالصلاة »

وذكر النبي والصلاة عليه... وليست له صفة ثابتة بل تختلف باختلاف مؤلفها ، كما أنه ليس له لحن خاص ، بل يترك للمؤذن يترنم به كيفما يروق له ويوحيه إليه فنه .
ولأذان « الأبد » صيغة أخرى تختلف عن « الأول » في دعواتها وفي ألقائها ، ويبدأ في هذا الأذان قبل بزوغ الفجر بساعة وليست له صيغة محفوظة أيضاً .

وليس للصلاة - غير المفروضة - أذان . فلقد جاء في كتاب الوجيز في فقه الإمام الشافعي للأمام النزالي « ولا أذان في غير مفروضة ، كصلاة الحسوف والاستسقاء ، وصلاة الجنائز والميدين ، بل ينادى لها : الصلاة جامعة »
وللأذان فضل كبير في التخلص من الشيطان ومن شره ، فقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم « إذا نودي للصلاة دبر الشيطان حتى لا يسمع التاذين ، فأذا قعئ النداء أقبل ... إلى نهاية الحديث »

وله فضل عظيم في حق الدماء ، فلقد كان النبي صلى الله عليه وسلم إذا غزا قوما لم يكن يفزوم حتى يصبح وينظر ، فإن سمع أذاناً كف عنهم ، وإن لم يسمع أذاناً عليهم . ولقد جاء في صحيح البخاري عن أنس بن مالك أنه قال « خرجنا إلى خير فأتينا إليهم ليلاً ، فلما أصبح ولم يسمع أذاناً ركب وركبت خلف أبي طلحة ، وإن قمتي تبس قدم النبي صلى الله عليه وسلم قال : خرجوا إلينا بمكانهم ومساحهم فلما رأوا النبي صلى الله عليه وسلم قالوا الحمد لله محمد والخير ، قال : فلما رآهم رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : الله أكبر الله أكبر خير خير

إنما إذا نزلنا بساحة قوم فساء صباح المنذرين »

ولما كانت الموسيقى والغناء سلسيلاً تنتشره النفوس ، وتسقيفه الحواس ، فيأخذ ما فيها من طرب بمجامع القلوب والإسماح وتأثر بها أيما تأثر . استعملت الموسيقى قديماً في المعابد والكنايس لشدة تأثرها ووقتها في النفوس ، فكانت تسمع الراتيل الدينية ملحمة وموقفة أيضاً على آلات الأرغن

فنادى بها . وكان بعض المشركين يسخر من ذلك .
فزلت الآية الكريمة . وإذا ناديت إلى الصلاة اتخذوها هزواً ولعباً ذلك بأنهم قوم لا يعقلون ، ثم استقر النداء ونزلت فيه الآية الكريمة « يا أيها الذين آمنوا إذا نودي للصلاة من يوم الجمعة »

وكان يسمع الأذان في المدينة خمس مرات في اليوم يدعو للصلاة في أوقاتها ، وكان بلال يرتل الأذان ترتيلاً حسناً ، وبصوت جميل .

وما زال الأذان الشرعي يؤذن حتى يومنا هذا ، ولقد اعتاد المؤذنون في مصر من أمد بعيد ، تأدية أذنين في النصف الأخير من الليل . أحدهما بدم منتصف الليل بقليل ، ويسمى (الأول) ، ويعرف باسم الأول ، والآخر قبيل الفجر ويسمى (الثاني) ، ويعرف باسم الأبد »

وبذلك يوجد في مصر ثلاثة أنواع من الأذان ، —

(١) الأذان الشرعي (٢) الأذان الأول « الأول »

(٣) الأذان الثاني « الأبد »

وللأذان الشرعي صيغة محفوظة ، وهي التي كان يؤذن بها بلال وهي :

الله أكبر ، الله أكبر ، الله أكبر . الله أكبر . الله أكبر — أشهد
أباً لله إلا الله ، أشهد أباً لله إلا الله — أشهد أن محمداً رسول
الله . أشهد أن محمداً رسول الله — حي على الصلاة . حي على
الصلاة — حي على الفلاح . حي على الفلاح — الله أكبر ،
الله أكبر — لا إله إلا الله ،

وتزاد على هذه الصيغة في أذان الصباح فقط هذه الجملة :

« الصلاة خير من النوم »

ولأذان « الأول » صيغة أخرى تزداد على الأذان الشرعي بزيادة جملة « الصلاة خير من النوم » ثم يردفها بقول ما يأتي :
« لا إله إلا الله (ثلاثاً) وحده لا شريك له ، له الحمد والشكر ، يحيي ويميت الخ » ويستمر المؤذن في الدعاء

بعينها ، فمن تكون صيغة اللحن القديم الذى كان يؤذن به بلال بعيدة عنها كل البعد . والمطانون أنها قد تدرجت منه وتشعبت من لحنه ، محافظة على روحه وطابعه ، وأدخلت عليها بعض التحسينات الموسيقية نظراً لتقدم فن الموسيقى . وسأبين فى مقالى هذا ، عند تحليل لحن وموسيقى الأذان ، كيف أن هذه الصيغة اللحنية الحالية ، انحدرت من اللحن القديم ، ولا شك أنها تحفظه بالروح القديم .

وعما يؤسف له أن كثيراً من المستشرقين والسامعين الذين يزورون مصر والأقطار الشرقية الإسلامية ، يأخذ بهم هذا الأذان الجميل فيدونونه بالنوتة الموسيقية فلا تظهر فيه الروح التى يلقى بها وقد يخرجونه عن أصله . ولقد عثرت فى كتاب للمستشرق الأنجليزى أدوارد ويليام لين ، الذى زار مصر فى عام ١٨٣٥ على نوتة موسيقية للأذان ، تختلف كثيراً عن الذى نسمعه فى هذه الأيام ولو أنها لم تفقده طابعه . فتسجيلاً للحن الأذان الموجود الآن فى مصر ، وحرصاً عليه من التغيرات التى يدخلها هؤلاء المستشرقون عليه ، قد تفضل على أحد الأساتذة المشهورين الثقافة ، فأسمى الأذان الشرعى ، فكتبت له النوتة الموسيقية الموضحة فى آخر هذا المقال

وعما يؤيد تلك النظرية القائلة بأنه من المعقول أن لحن الأذان الحالى قد تدرج من لحن قديم بسيط ، أن هذا اللحن الذى يسمع فى مصر يسير وفقاً لقام الراسات الذى يعتبر السلم الطبيعى والأساسى للموسيقى العربية ، واتباع فى انتقالات لحنه الدرجات السلية البسيطة ، وإن كانت هناك ثمة انتقالات أخرى فثائلة أو بخماسة السهلة الانتقال . وأما عن التغيرات التى توجد فى لحن جملتى «حى على الصلاة» ، و«حى على الفلاح» ، الثانيتين ، فإنها هى إلا تحليلات موسيقية لا تمت بصلة إلى اللحن القديم ، ولكنها أدخلت عليه حديثاً تمشياً مع لتقديم الموسيقى والتجديد التناوب .

وبلاحظ أيضاً أن معظم مقاطع هذا اللحن ، ترتكز على

ولما كان للفناء أثره ، وللصوت الجميل وقعه فى القلوب ، روى من القديم أن يكون المؤذن حسن الصوت جميله ليكون أذع إلى أن يستمع إليه الناس ولا يفرون من سماعه . ولقد جاء فى كتاب الوجيز للأمام الغزالى فى صيغة المؤذن ما يأتى : « ويشترط فى المؤذن أن يكون مسلماً عاقلاً ذكراً . فلا يصح أذان كافر أو امرأة أو مجنون أو سكران غبىط . ويصح أذان الصبي المعيز ، وليكن المؤذن صيناً حسن الصوت ليكون أرق لسامعيه .

وجمال الصوت فى الأذان يرجح صاحبه . حتى أن النبى صلى الله عليه وسلم رجع أذان بلال على أذان عبد الله بن زيد ، والصوت التكرير يزرى بصاحبه ، فلقد سمع عمر بن عبد العزيز رجلاً يؤذن بصوت أجش فقال له « أذن أذاناً تتفحها وإلا فاعتزلنا ،

والليل فى سكونه وهدونه عظمت ، وللؤذن فى مأذنته جلاله وروعه ، يبعث الصوت بأعذب الألحان وأجشى النغاث بأطيب الدعوات والصلوات ، فيحملها التسميع إلى الأسماع ، ويردها الفضاء ، فتبعث النشاط فى الأبدان ، فتقوى على الإيمان ، وتوقن بأن الصلاة خير من النوم ، فتهب من رقادها وتخرج إلى المساجد تؤدى الفرائض .

وليس أدل على ما للصوت الجميل فى الأذان من عظيم الأثر فى النفوس والحث على التقوى والصلاح والعبادة ، من أن تستمع يوماً لأذان «الأوله» ، بمد منتصف الليل من أعلى مآذن المساجد الكبيرة ، فإن ذلك يبعث فى نفسك روعة الحق وجلال الإيمان .

وللأذان الشرعى لحن مشهور لم يعرف حتى الآن مؤلفه ولا أول من غناه بهذا اللحن ، فهذا البون السامع فى التاريخ من أيام الهجرة حتى يومنا هذا ، لا يساعد على وجود أصل للحن القديم ، وهل هو ذلك اللحن الحديث المعروف أو غيره ولكن يمكننا التكهن بأن هذه الصيغة اللحنية وإن لم تكن هى

في أوقات الفراغ

نشر لحضرات القراء هذه المجلات ليروحوا بها عن أنفسهم في أوقات فراغهم وليجتروا بها فطة أناتهم واستعدادهم الفني .



حار فالتقطها بضمه وظل ينفخ فيها نفخاً
تجلبه عزفاً ، والموسيقى نمت إليه دهشاً .
فأين الموسيقى في هذه الصورة ؟

١ أين المازف ؟

خرج أحد الموسيقين بزيه وشمه
صفاراته جلس في أحد المتزهات يمزق
بصفارته ثم ألقى بها على الحضرة فشر بها

٢

حلول تكوين
آلة موسيقية
من القارة
والخطوط
المتحركة الميمنة
في هذا الشكل
برسمها على
ورق عارسي .
وما تكون هذه
الآلة ؟





مدرك الموسيقى

الطبيعي الذي أساسه نغمة دو ، والذي يعتبر أمودها لباقي
السلام الكبيرة ، فإن ترتيب نغماته يكون كما يأتي :



ولما كانت المرتبة (الديوان) تشتمل على ١٢ نغمة ذوات
نصف بعد كامل ، عربية ، فمن الممكن أن تكون كل نغمة منها
أساساً يبنى عليه سلم كبير ، على النقط الذي صورناه في سلم دو
الكبير . وقد سبق لنا ، في الدرس الحادي عشر ، أن بنا سلسا
كبيرا أساسه نغمة صول فاقصص من تركيه ، بعد أن أجرى
على أبعاده الترتيب اللازم توافره في أبعاد السلام الكبيرة ،
أنه لا بد من رفع الدرجة السابعة فيه بمقدار نصف بعد كامل
أى يتحتم وضع علامة رفع ديز ، قبل هذا البعد (وهو نغمة
فا وتعرف حينئذ بالحساس)

وإذن يكون ترتيب نغمات سلم صول الكبير كما يأتي :



ومن هذا يقين أن كل فا ، في سلم صول الكبير ، يجب أن
تسبقها علامة رفع ديز ، وهذه العلامة في هذه الحالة إشارة
تحويل أساسي أو تكويني .
وتقاديا تكرر تدوين علامات التحويل التكويني قبل كل
نغمة محولة في أثناء سير القطع اصطلاح على أن تكتب هذه

مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الثالث عشر

السلام الكبيرة

شرحتا في الدرس السابق نوعي السلام الموسيقية ، القوى
، الدياتوني ، والملون ، والكروماتي .

والسلام الكبيرة من النوع القوى ، وهي عبارة عن مراتب
سلبية تشتمل على خمس مسافات كبيرة ، بردات ، ومسافتين
صغيرتين ، عربتين ، براعى أن ترتب على وضع خاص ، بأن
تقع المسافتان الصغيرتان - أولا هما بين الدرجة الثالثة والرابعة
وثانيتهما بين الدرجة السابعة والثامنة .

ولتوضيح ترتيب أبعاد السلم الكبير نرمز له بالرسم
الآتي . يقرأ من اليسار إلى اليمين وفاق قواعد النوتة ،



١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ يان الدرجات

١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ يان الأبعاد

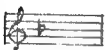
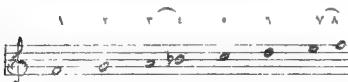
وللاحظ أن القوس الموضوع بين الدرجتين الثالثة
والرابعة والقوس الموضوع بين الدرجتين السابعة والثامنة يدل
كلاهما على مسافة صغيرة وهي نصف البعد الكامل ، عربية .
وإذا طبقنا هذا القانون على سلم دو الكبير ، وهو السلم

الرفع ، الدير . هي فاديز في دو ديز ، السابق دخيل في سلم
رى الكبير الذى يسبق سلم لا الكبير ، مضافا اليها صول ديز
التي هي حساس المقام الجديد .

وعلى هذا القياس يستعمل فى تركيب سلم مى الكبير أربع
علامات من علامات الرفع ، الدير ، وفى سلم سى الكبير خمس منها ،
وفى سلم فاديز الكبير ست منها ، وفى سلم دو ديز الكبير سبع منها
ويكتفى عادة بهذا القدر من علامات الرفع ، الدير ،

وإذا جعلنا انتقالنا فى تأليف السلام الكبيرة على الاثنى عشرة
نغمة وربة ، المؤلف منها السلم الموسيقى تبعاً لدائرة الاربعة
أنظر الشكل المتقدم ، فأتنا نستعمل علامات الخفض
« اليمول » بدلا من علامات الرفع ، الدير ، .

فأذا ابتدأنا ، مثلا ، من نغمة فا (التي هي رابعة
دو) ورتبنا عليها سلماً كبيراً وجب إدخال إحدى علامات
الخفض « اليمول » قبل الدرجة الرابعة ، وتسمى هذه الدرجة
حيث تحت الثابت ، ويان أبعاد هذا السلم كما أتى :



ويكتب دليل
هذا المقام هكذا :

فإذا اتفنا ، بهذه الطريقة ، سلماً كبيراً
أساسه نغمة سى يمول التي هي رابعة نغمة فا

وجب إدخال علامتين من علامات الخفض
« اليمول » أولاهما سى يمول والثانية مى يمول التي
هى تحت الثابت ، للمقام الجديد . ويان أبعاد هذا

العلامات على يمين المفتاح ، مع مراعاة ترتيبها ترتيباً خاصاً
سيتين فيما بعد . وهذا الاصطلاح الكتابي يسمى دليل المقام
أو الأرماتورية .



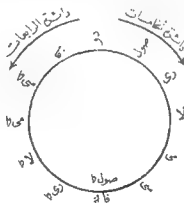
وإذا فأن دليل مقام صول
يكتب هكذا :

وإذا اتفنا ، على الأسلوب المتقدم ، سلماً كبيراً أساسه
نغمة رى (التي هي خامسة نغمة صول المذكور سلباً آتفا)
فان ترتيب أبعادها يكون كما أتى :



ويكتب دليل هذا المقام هكذا :

ويتضح من هذا الترتيب أنه قد دخل على نغيات
هذا السلم علامتان من علامات الرفع ، الدير ، وهما
فاديز في دو ديز التي هي حساس هذا السلم ، المقام .



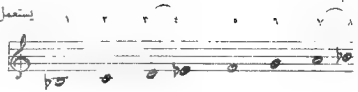
وإذا سرنا على هذا النحو فى تركيب
سلام كبيرة على كل من الاثنى عشرة نغمة
(ربة) التي يؤلف منها الديوان الموسيقى
وراعينا أن نسير فى ذلك وفقاً لدائرة
الخامسة (الموضحة فى الشكل المجاور) يظهر
لنا أن كل سلم كبير يستعمل علامات الرفع
والدير ، التي استعملها السلم الذى قبله مضافا

اليها علامة جديدة لحساس هذا السلم

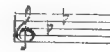
وعلى هذه القاعدة يستعمل فى تركيب سلم لا الكبير
(ونغمة لا هي الخامسة لنغمة رى) ثلاث علامات من علامات

السم كما يأتي :

ترتيب النغبات في دائرة الاربعات فأنتا تجد أن كل مقام كبير يستعمل علامات الحفـض « اليمول » التي استعملها السلم الذي قلة مضافا إليها علامة جديدة تحت الثابت في هذا السلم .



ويكتفي عادة بسبع علامات من علامات الحفـض . يعمل .
وإذن فيمكن تلخيص دلائل السالم الكبيرة « المقامات الكبيرة » المستعمل فيها علامات التحويل التكويني ، من علامات الرفع « الدييز » والحفـض « اليمول » فيما يلي :



ويكتب دليل هذا المقام هكذا :

وهكذا إذا استمررنا في تركيب المقامات الكبيرة تبعاً

اسم المقام	علامات التحويل	دليل المقام	اسم المقام	علامات التحويل	دليل المقام
دو الكبير	خالي		دو الكبير	خالي	
فا	يمول		صول	ديز	
سي يمول	٢		ري	٢	
مي	٣		لا	٣	
لا	٤		مي	٤	
ري	٥		سي	٥	
صول	٦		فا ديز	٦	
دو	٧		دو	٧	

الإنشيد

نشودة الخلاء

نظم الأستاذ أحمد رامى

نَحْنُ سُكَّانُ الْخَلَاءِ	نَحْنُ عُشَّاقُ الْفَضَاءِ
صَوْنًا	مَعَ الطُّيُورِ فِي السَّحَرِ
نَوْمًا	عَلَى الرِّمَالِ وَالصَّخَرِ
بَيْتًا	فِي أَيِّ رُكْنٍ نَبْتَنِيهِ
قُوْتًا	مِنْ أَيِّ أَرْضٍ نَجْتَنِيهِ
أَمَّا الشَّمْسُ الَّتِي فِيهَا الْبَقَاءُ	نَجْتَلِيهَا فِي صَبَاحٍ وَمَسَاءٍ
وَأَخُونَا الْبَدْرُ تَرَانِ الْضِيَاءِ	يَمْلَأُ الدُّنْيَا بَهَاءً وَسَكَنًا
هَهُنَا	مَسْجِدُ الْأَمَلِ
هَهُنَا	مَسْرَحُ الْعَمَلِ
يَشْرُقُ النُّورُ فَصَحْوٌ يَكْرِيَنُ	وَمُحْيِيهِ فَمَنْضَى عَا مِلِينُ*
فَإِذَا اللَّيْلُ طَوَانَا	طَابَ فِي اللَّيْلِ سُرَانَا*
فَرُطَابَتْ نَفْسُ مَنْ سَدَى لِحْجَلِ	أَوْهَدَى النَّاسَ إِلَى قَصْدِ السَّبِيلِ

* يكرر كل بيت وضممت هذه السورة في آخره

ألف اللحن الأستاذ أحمد خيرت
وضع الحارموني الأستاذ محمد حبيب

نشودة الخبز

من طرقات النقيصة الرشيد
وزارة المعارف العامة

من خبز يبرط طعمنا وخبز يفرقنا من خبز يفرقنا من خبز يفرقنا
من خبز يبرط طعمنا وخبز يفرقنا من خبز يفرقنا من خبز يفرقنا
من خبز يبرط طعمنا وخبز يفرقنا من خبز يفرقنا من خبز يفرقنا
من خبز يبرط طعمنا وخبز يفرقنا من خبز يفرقنا من خبز يفرقنا
من خبز يبرط طعمنا وخبز يفرقنا من خبز يفرقنا من خبز يفرقنا
من خبز يبرط طعمنا وخبز يفرقنا من خبز يفرقنا من خبز يفرقنا
من خبز يبرط طعمنا وخبز يفرقنا من خبز يفرقنا من خبز يفرقنا
من خبز يبرط طعمنا وخبز يفرقنا من خبز يفرقنا من خبز يفرقنا

أحمد خيرت
نقد الفقرة هذه لعلها تهدي * موسيقى جوده فناء كعبه * ثم بدأ ينفذ الفقرة هذه وأراح السامع

الموسيقى وقرائها

تلقيا من كثير من حضرات الأفاضل قراءه الموسيقى ، أشلة في نواحي شتى من
الموسيقى يسرنا أن نجيب عليها ناعا قدر ما تطيحہ صعوبات المجلة .

كثب مؤثرات الموسيقى ووسائل النجاح فيها التي توافق مزاج
الغالب لأن الأمزجة والاستعداد الفنى كالآتي يتفاوت

٣ - حول تسمية المقام العربية

سؤال من حضرة محمود لطفي عبد الحميد أودى بالابن أبي
١ - تأخذ الألحان اسم مقامها إن كانت تمر بالنفثات الأصلية
وإن اختلفت في نفمة واحدة فتأخذ اسم هذه النفمة . وإن
اختلفت في نفمتين تأخذ اسم الأولى مضافة إلى الثانية . وإن
صورت على غير المقام الأصلي عرفت بإضافتها لاسم المقام
الجديد معرقاً أو مجروراً . يعلى ، (وقد سبق ذكر ذلك في
أبحاث المقامات بالمجلة)

ب - تسمية الألحان بأسماء البلاد غير موجود إلا في
الدواوين اليونانية القديمة . وأما تسمية الحجاز والهاوند
والكردي فتربيع إلى أن الألحان تمر بهذه النفثات

٢ - لم يترك الآدميون للحدثين منفذاً جيداً للألحان
والمقامات ، لأنهم استعملوا طرقاً في تكوينها تكاد تكون استهوائية
(كالتباديل والتوافق في الرابطة) فليس هناك مجال لمبتدع فيها
د - أما النفثات التي منها أصل تسمية الألحان ، فذكرنا
منشأها في السدد الأول من المجلة في بحث المقامات .
فارجع إليه .

١ - دراسة العود

سؤالان من - حضرة محمد حسنى عبد العزيز أفندى
بالجامعة المصرية ونجيب خليل أفندى بالإسكندرية عن الكتب
العربية المنيعة على دراسة العود

١ - المؤلفات العربية في دراسة العود قليلة ، منها : تحفة
المروعة في تعليم العود ، للرحوم زكريا بك ، و « نيل الأرب
في موسيقى الأفريج والعرب » للأستاذ أحمد أمين الديك أفندى
المقرر بمجلس إدارة المعهد الملكي للموسيقى العربية ، وكتاب
« الموسيقى الشرق » للأستاذ كامل الخطفى المدرس بالمعهد
الملكي للموسيقى العربية وغير ذلك من المصنفات التي تشير
عرضاً إلى تركيب العود وطريقة استعماله . والمعكن : الاطلاع
عليه بالجموعة الموسيقية بدار الكتب . وجميع هذه الكتب
حالية من التمرينات الخاصة بالعرض

٢ - دراسة الموسيقى بالمراسلة

سؤالان من حضرة محمود الحاج أفندى وحنا الرومى
أفندى بجفا

١ - نشك في نجاح دراسة الموسيقى بالمراسلة نجاحاً يؤدي
إلى العرض المنشود من تعلمها لأنها بجميع الفنون تحتاج إلى
مدرس مجيد يحثك يوحى إلى تليينه بروح فنه ويطبع فيه عن

وداد

وإذن فنكون
 «وداد أم كلثوم»
 ليس لنا أن نسبق
 الحوادث . فكتبنا بما
 لا يملسه إلا هي .
 وزملاؤها العاملون ،
 إنما فضل «وداد» في
 هذه المعجزة ، أن
 هيأت لنا فرصة
 التحدث عن الرجل
 الذي وقف منه ،
 وحيلته ، وقدرته على
 نفع بلاده ، وخدمة
 أبنائها .
 طلعت حرب ،
 نخر الاقتصاد وسياسة
 المال .



فنانة الشرق الآنسة أم كلثوم

ليست مغنية
 طربت في غنائها للناس
 فأردنا أن نقدمها حداً
 أو ذماً
 وليست كذلك
 مصدراً لوددت أن
 أفعل كذا وكذا ، أي
 تمتعت فعله
 وإنما هي اسم
 تغيرته فنانة الشرق
 الآنسة أم كلثوم لبطة
 شريطها السينائي ،
 تجري عليها حوادثه .
 وتودر مفاجآته .
 وما يدرينا ، لعل
 الفنانة العظيمة تغيرته
 ليكون بينها وبين
 التمثيل الحياتي لعبة

ويطعمها فطيمه الأشياء
 رجل يحب بلاده وتجه
 هداه إخلاصه لوطنه ، إلى التفكير في إنشاء شركة مصر

«وداد» أول لمبها أرادت ، على أرجح الظن ، أن تمثل وداد
 شطراً من حياة الفنانة الحافظة بألوان البقرية والنبوغ ،

الإذاعة اللاسلكية في المدارس

قررت وزارة المعارف تنظيم إذاعات لاسلكية خاصة بالمدارس الابتدائية والثانوية وما في مرتبها رغبة في توسيع نطاق الثقافة التعليمية والتثقيبية بين المتعلمين .

ومن بين ما تناوله هذه الإذاعات اللاسلكية إذاعات في الموسيقى والأناشيد والمقطوعات الروائية والقشبية .

وقد تألفت لجان لتنظيم الإذاعة في المواد المختلفة التي ستناولها ، وقد اجتمعت اللجنة الخاصة بالتثقيف الموسيقي وبحثت نواحيه ثم عرضت نتيجة بحثها على اللجنة العامة

فقررت مبدئياً أن تخصص إذاعة للموسيقى والتثليل مرة في كل شهر للمدارس الثانوية

أما في المدارس الابتدائية فقد تقرر أن تخصص إذاعة للأناشيد مرة في كل شهر على أن تسبق الموسيقى كل إذاعة في مادة أخرى خمس دقائق لمزوعات يهدها لترويج أذهان المستمعين للإذاعة .

قواعد الموسيقى وتاريخ مشاهيرها تأليف محمودة

يطلب من جميع المحلات الموسيقية

للتمثيل والسينما ، وشيد لها استديو ، آية في الإبداع والافتان والكمال ، أراد به أن يكفي بلاده مؤونة الانتكال على غيرها من البلاد ، ولا تكون عولا عليها وهي جادة ناهضة .

أناحت لنا ، وداده مشاهدة هذا الاستديو ، فإذا ما به يضارع أكبر المراسم التي شاهدناها في أوروبا ، إن لم يشوّهها وفق عليها لأنه أنشئ على أجد طراز ، وأحدث ما أتجته العقول للأخراج أحسن الله إلى رجال الشركة بقدر ما أحسنوا إلى بلادهم .

لا يزال القناون من أبناء مصر ، كلما اقتضتهم فونهم مسامرة الرق القفي ، يلجأون إلى بلاد الغرب يتلبسون فيها وسائل الارتقاء حتى أنشأت الشركة هذا الاستديو ، فدأ المقرفة وأغنى من النقص وهذه ، وداد ، بدأت بها الأنسة أم كلثوم ، وأعد لها الاستديو أرق ما يستطيع من وسائل الإخراج ، وسرى الناس فيها عجا ، هنالك يهتفون جذلين مستبشرين بمظلة خدام الوطن المتفانين في النهوض به ، العاملين على مجده ، الساهرين على رفعة بدأ الاستوديو عمله « بوداد أم كلثوم » وهي بداية سبق في علم الله لها التوفيق والنجاح ، وحسب وداد أن تمثلها صداحة الوادي وغريدته ، ومطريرة الشرق وعجوبته

وهل بنا حاجة إلى الأشادة بذكر المطربة المقيمة ، وقد سجل التاريخ اسمها في صفحات الخالدين ؟ كلا ، فهي ، بما خصها الله به من المواهب ، كريمة السمعة ، دائمة الصيت

إنما الذي ينبغي أن يتبادل الناس عنه ، معامرتها في الحياة القشبية ، وأثرها فيها وفي المجتمع ، وما يترتب على هذا الأثر من العوامل الباعثة على التشجيع أو التثييط .

أما نحن فلا نتردد في أن عبقرية أم كلثوم التي ضمننا لها العلاء والرفعة ، والمواهب التي فضلت بها أئندادها ونظرانها ، ستكفل لها السيادة أيضا في حياتها القشبية .

ومن رأينا ، أن الأنسة لا تقصر جهودها على التثليل السينائي ، بل تخصص بعض هذه الجهود للأوبرا المسرحية المدعومة على الأسس الفنية الصحيحة ، وهنالك تحي فنا أماته الجود في مصر ، وتكون بذلك قد أدت لبلادها خدمة تكسبها الخلد ، وتخلد لها الخلد .



لِلْبَاقِ فَتَنِي

الموال، وغاب أمل زكريا الذي قدم، السبت، ولكنه مع الأسف لم يجد أحدا. ولقد والله أشفقت عليه، كيف أن وصلته الليلة تصاب في صميمها، وتموت في مهبها، ويترموها فتتمطل إذاعتها مأسوفا عليها من جميع المستمعين، وما الحيلة وقد وكل بالأستاذ إلى المحطة الصغيرة المريضة التي تموت وتحيا في كل يوم غير مرة.

فيا أولى الأمر في المحطة، إن دافعي الضرائب يلتزمون اتباع سياسة أخرى تنهض على بذل المال بسخاء ليس فقط في تنظيم برامج الأذاعة وتدعيمها والتجديد فيها، بل بتحسين قوة المحطات وتدعيمها بما يكفل عدم تكرار مأساة زكريا.

جرجس سعد والنأي

من خير من أنجبهم للوسيقى العربية الكنيسة القبطية الارثوذكسية. نشأ عريقاً، فيها يشدو بأغانيا، ويرتل ألحانها ولكنه اعتزل أخيراً عمله فيها وخرج إلى حيث عكف على نايه يودعه فثبات صدره فيخيل لبستمعيه بمزفه الموفق الخنون. والنأي كما نعرف أقدم آلة موسيقية للتغنى عرفها التاريخ وهي الآن خير ما يتحلى به النخت المصري. هوانه قليلون، ومحتفرون عديدون، لذا فانك لا تسمعه إلا في النخت الحافل والحفل الكبير.

وجرجس نسمعه مع الأستاذ صالح عبد الحى في كل إذاعته

زكريا في المحطة المحتضرة

زكريا أحد ملحن له إنتاج في ينفط عليه. وموسيقى يتلبس عليه كثير من المطربين والمطربات. فيقدم بالأدوار والمنولوجات، ويزودهم بالطماطيق والقصاصد يتننون بها هنا وهناك.

ولقد غانا في مساء الأحد ٣ الجارى، ولكن ليس في المحطة الكبرى، التي يغنى فيها تلاميذه وتلميذاته، بل في المحطة الإضافية التي أُنشئت في الموسيقى، مرضها، وخصت دأها ووصفت دواها، ولقد مضى على ذلك نحو شهر، كنت أعتقد بعد مروره أن المريضة قد من الله عليها بالشفاء ومنحها نعمة العافية لولا أنى رأيها الليلة، واحسرتا، وقد اشتدت عليها الحى، وارتفعت حرارتها ارتفاعاً مروعا، حتى بلغت الاحتضار وأسلبت الروح. أو تعلم على يد من؟ وبحضور من؟ على يد زكريا وبحضور زكريا. فكان هو الليلة - وأأسفاه - ضحيتها أو هي ضحيته، انهموا - رعاكم الله - هأنذا أحدتكم بما جرى بدأت وصلته كما تبدأ جميع الوصلات فكانت التقاسيم والبشرى والموشح. وما أن استهل الأستاذ زكريا غناهم بموال من قدم السبت لقي الحد قدماه، الذى أحسن انتقاه، وما كاد يغنى غير مطلعه حتى اضطربت المحطة ووهنت أعصابها فصرخت صرختين متواليتين وقف بعد ذلك نبضا وأسلبت بذلك روحها، ففوتت الأذاعة وفسد معنى

تستغرق في الغالب بين عشر دقائق وخمس عشرة دقيقة ولا تنقد أجور المذيعين وارتفاعها للأجانب وعلتها للوطنيين فليس هذا موضوعنا الآن وإنما الذي نلاحظه أن كثيراً ما تتعدى الإذاعة الأفريقية على الإذاعة العربية . فتهبها الزمان والمكان فتسمع الإذاعة الأفريقية في المحطة الكبرى وتسمع الإذاعة العربية من المحطة الصغرى المريضة . كنا نقبل هذا إذا ما حصل مرة في كل أسبوع أعني يوم الأحد يوم العطلة عند إخواننا الأجانب . أما أن يكرر ذلك في غير أيام الاحاد فهذا ما نستهكره من المحطة أشد إستكثار .

إذ قد سمعنا في مساء الخميس ٧ الجاري البرنامج العربي من المحطة الصغرى التي صُنع الجهور منها بالسكري وغنى لنا فيها المغنون والموسيقيون على اختلافهم وغير ذلك سمعناه منها على مضض في ليلة الجمعة التي يجب أن ينعى بأعيانها باعتبار أن اليوم الذي يليها يوم العطلة الرسمي الأسبوعي وأن الأقبال على سماع الراديو في هذه الليلة يزيد على غيرها. لذا كان يجب على المحطة أن تراعى شعور المصريين فلا تمكّل الناس بكلمين.

یحی الباییدی ویوسف حسنی

شبابان فلسطینیان نزحاً الی مصر واشتلا بمسارحها وصالاها، واختلفا الی لاقامولواجاتهما الطرفین هناوہناک الی أن أوصلتہما شہرتہما الی محطہ الأذاعة فضاقدوا وأذاعا فالا استحسن الجمهور نیلا سريماً یفطان علیہ .

سمعتنا يوسف مساء ٦ الجاري فألقى علينا عدة مولودات
لا تمكن من تفضيل بعضها على بعض فكلها تطلق الأبدى
بالصفيق . إذا كان قد فاتك أن تسمع تلك الأذاعة فماذا
أفصها إليك ولك أن تحكم على الموضوع والأسلوب والألحان
١٠ مولود : هات بالله هات هات مافي حد يقول خد
كل الناس يقول هات

نعم، الامتيازات، في محلة الإذاعة، والامتيازات معمول بها في كل إذاعة ولنا والله نقدر قصر وقت إذاعة الأخبار الخارجية باللغة العربية التي لا تستغرق أكثر من دقيقتين، والسؤال الذي نتخف فيه المستمعين، باللغة الإنجليزية، التي

حفلة تركية

يعد نكرانا الجميل غطنا فضل الموسيقى التركية على موسيقانا ، إذ كانت ولا تزال الأثوة الفنية الإغزرة بالشارف والساعات ، والمورد العذب الذى يفترق منه كل المختلن بالموسيقى الشرقية ، لذلك كان لزاما علينا أن نرحب بالحفلات التركية والأذاعات التركية والموسيقى التركية .

أعدت لنا المحطة فى مساء الخميس ٧ الجارى برنامجا تركيا قصيرا غنت فيه الآنة نادية أراكسى وصلة من مقام « حجاز » بدأت بتقسيم قانون من « كيجام جلايان » كانت كلها طرب وشجو ويشرف « حجاز سالم بك » أدى بنجاح ثم غنت بعد ذلك الآنة : « صيزلايان قلبى صلاح الدين بك »

ثم قطعة أخرى « يلغم نه بروسه فى يسارى عاصم بك انقره قوشمه سى » من مقام حجاز كار

وسمنا بعد ذلك تقاسيم عود امتازت « بالزغم » القوى والفقلات التركية المشهورة ثم غنت لنا أيضا « بارده كره رك أيتدم ياريك نورس بك »

وكان أن سمنا بعد ذلك بعض التقاسيم على « الكان » على نوع من « البب » كان جميلا حقاً وبالجملة فقد كانت الوصلة ليس فيها ما نأخذ على القائمين بها إلا ارتفاع صوت الآلات على صوت الآنة وهو كثيرا ما يقع فيه بعض الفرق ، وما عدا ذلك فكل شيء فى الحفلة نال إعجابنا خصوصا صوت الآنة نادية قد كان سليبا شجيا

ليلة نصف شعبان والراديو

ولماذا لا نكرم محطة الاذاعة بما يدل على أنها شاركت المسلمين فى هذه الليلة المباركة التى يفرق فيها كل أمر حكيم ويريم ؟
نعم قد شاعت أن تشرق بنصيب فى إحيائها فأنت فضيلة الشيخ محمد الصنى وقت صلاة المغرب يتلو لنا القرآن الكريم بصوته الرخيم

المعنى رائع فالرجل يشكو كثرة الطلب وقص الأيراد وما يصاب به أغلب الناس من عدم الموازنة بين الأيراد والمصروف وهو يمدد تنوع الطلبات وكثرة الدائنين وهو نقد اقتصادى له معناه فى كل منزل . وهو مصاغ فى لحن مقام « راست » ملحن بشكل يدعو إلى التناهد لامتزاجه بمعناه قلباً وقالباً .

٢ . منولوج « روتى روتى » يبيب فيه اللبايدى بالناس أن يملوا ويكدوا ويتأبروا ، وفيه دعوة جريئة لترك الهم واعتزال التفكير فيه ، فضلا عما يجب على المرء أن يتخذ عدته لدرء غوائل الزمن . ولحنه من مقام « نهاوند » يغلب فيه الحركة والنشاط .
٣ . منولوج « صغرها تصغر ، قصرها بتقصر ، تحفها بتخن ، ومشيها تشنى ، كبرها بتكبر . »

يعمل هذا المنولوج معنى كبيرا يكفى أن تلتسه فى هذه الكلمات السابقة التى يتكون منها مطلعها فضلا عما يحويه من النصيح والأرشاد فى عدم التحدث بسير الناس حيث لا بد ألا يتم المرء إلا بشئونه . كل ذلك تجده فى لحن سهل جميل من مقام راست

٤ . منولوج « حط فى الخرج » وهو يدعو فى تودة الى أن كثيرا من الأشياء ليس لها قيمة فى الوقت الحاضر فجدد بها أن توضع فى الخرج حقيقة وضرب لذلك أمثلة عديدة أهمها أن يوضع « الزعل » أولا فى « الخرج » ولعله بذلك يعبر عما تدعو اليه إحدى الروايات التثيلية المشهورة « احزموا همومكم ، واللعن من مقام « راست » منسق مع المعنى أروع تنسيق

فهذه المنولوجات الناجحة التى يلقيها يوسف حسنى فى من وضع يحيى اللبايدى ومن تلحينه ، فالواضيع عالية فى الاجتماعيات والاقتصاديات والأدب وما يزيد فى نجاحها تفاؤها بالهجة السورية المحبوبة التى تعلى لها لونا خاصا لا يجده فى منولوجاتنا فلها الشكر ولها التناهد

وتمت أن كنا جلوساً لأتية والدعاء ، وجاء بعدهم فقرأوا فضيلة الشيخ محمد رضى رتل بعض آيات الذكر بعد صلاة العشاء ، فبسط آياته على القلوب والأفئدة وحلها صوته القريب الممتع في جو هذه الأدعية قالت عند سامعيه كل روعة وجلال . وما انتهى فضيلته من التلاوة حتى قدم لنا المذيع الآتية - لى مراد - حيث قد شامت التندرة أن يصادف غناؤه هذه الليلة الحميمية المقدسة . قد غنتنا وصلة من مقام ه راسه ، غنت فيها دور ه ياما القوادى فى غرامك ه من تلحين شيخ الملحنين الاستاذ داود حسنى ثم تطفوطة ه حيث وشفت كثير وقليل ه تأليف الاستاذ زكريا . وحقاً فقد حققت الآتية هذه الأذاعة ماسبق أن تنأه لها من نجاح وتوفيق يشهد بذلك مرونة صوتها وتمكنها من تأدية المقامات والسيطرة على النغمتان وكذا الجهور المشكور الذى نبذله لأرضاء موسيقيتها وجهورها والاستاذ والدعا .

اماد الله هذا العام على الأمة المحمدية بالخير أجمع

كشك الموسيقى

رحم الله كشك الموسيقى بحديقة الأزكية ، ورحم الله الهيئات التى كانت تنجح إليه ، وتجتمع عنده ، لتنظيم صفوفها وتبشيره شونها ، ورحم الله زماناً كان فيه كشك الموسيقى ، مكان الاجتماعات ، ومصدر الاحتجاجات ، ومطلب الحقوق والواجبات ، وجمع الزاسين فى فى الدراجات ، المتادين بضرورة عقد الملاحق وإعادة الامتحانات .

تأقت نفسى لزبارة كشك الموسيقى هذا فى يوم تعرف فيه الموسيقى لأشهاد ما يجرى هناك عن كتب . فخرجت بعد ظهر يوم الجمعة الماضى إلى حديقة الأزكية حيث كانت تعرف موسيقى مدرسة البوليس برنامجاً سافلاً ، ومحبب إليها بنجلى الذى ملّ معى الاستماع إلى الراديو فذهب إلى هناك وما أن قربنا من الحديقة حتى كدنا نجرم ألا موسيقى هناك لعدم ثبوت أى دليل على ذلك . فالحديقة غارية لا أثر للناس فيها فقلت لصغيرى أخصى أن أكون قد كدبت عليك إذ يظهر أن الموسيقى غائبة ، وإن الحديقة اليوم لا تستقبل أحداً من هوايتها . كما قد وصلنا بجده أحد أبوابها فقلنا أحد الحراس عن الموسيقى قبيل لاً إنها موجودة . دخلنا وجلنا فى برانها ولم نصادف فيها أحداً إلى أن وصلنا إلى « كشك الموسيقى » . وهناك وجدت

الموسيقى تبدأ العزف وقد انتشر حولها بعض الحدم والأطفال . هالتي ما رأيت من قلة النظارة والمستمعين قلة تدعو إلى التساؤل والحيرة ، ولكنى ما ألبت أن زعمت أن هذه الظاهرة عليها أن الوقت مبكر ، ولا بد أن يشتد الزحام بعد ساعة . مرت الساعة وزادت . والموسيقى تعرف والأطفال فرحون يرقصون هنا وهناك ولكن العدد لم يزد والجمع لم يكتمل .

فأين رواد الحديقة عصر الجمعة الذين كانت تردحهم بهم ؟ وأين طوائف الطلاب الذين كانت تسج بهم ؟ وأين طلائع العائلات التى كانت تفسر فيها ؟ وأين قات الموظفين الذين كانوا يتساقفون وأصدقاؤهم إليها ؟ وأين وأين ؟ إذا كان الراديو ه قد أشيعم سماعاً وعزفاً ، وملاً وقت فراغهم فزوموا البيوت أو المشارب واعتزلوا الحدائق بموسيقها الخلية وطبيعتها الخلابة . فيجب ألا ينفضوا عن الحدائق واجتلاء غاشها وسماع موسيقها التى تتجاوب أصدائها بين النغصون والأفان حيث الطبيعة زاهرة ، فلا تعود ترى هذه الحديقة بظهورها القائم الكتيب . وما يقال عن حديقة الأزكية يقال عن حديقة الحيوان وحديقة الأماك وماشاكلها . أياها الناس لا تحرموا أنفسكم وأولادكم من ارتياد الحدائق العامة وسماع موسيقها وإلا فوهم عليكم وعليهم واجباً من أقدس الواجبات

تلاميذ المعهد

يحدو بى إلى التحدث عن تلاميذ المعهد ما فكرت فيه وأنا جالس إلى مكتبي الليلة فقد عرضت أسماء المطربين والمطربات الذين يذيعون فى محطات الأذاعة المصرية فإذا بى أجد أغلب هؤلاء ممن درسوا فى المعهد ونالوا فيه ثقافتهم أو تتلمذوا على أساتذته . وسواء أكان هذا أم ذاك فإن المعهد ليقبض إذ يعمل لأخراج قلة من الناس يحملون لواء الفن على ضوء العلم والعرفان ويسعى جده لإعدادهم إعداداً خاصاً يحمل لنا من كواهلهم روائى فية لأجيال القادمة . وأحسب أن أبناء المعهد جد عالين أنه مهما يبلغ اتصالح بالمعهد أو بأساتذته فإن « الناقد الفنى » لا يرحم منهم أحداً إن أخطأ أوساد ، ولا ينفل محسناً نصحاً وأجاد

برنامج الإذاعة الموسيقية

من السبت ١٦ نوفمبر لغاية السبت ٣٠ منه

السبت ١٦ نوفمبر سنة ١٩٣٥

مساء : نجيب رزق الله وفرقة

الآنسة حياة محمد

الأحد ١٧ منه

صباحا : فرقة موسيقى بلوك خفر بوليس مصر

مساء : الشيخ علي الحارث

الاثنين ١٨ منه

صباحا : فاضل شوا

مساء : السيد نادره

ابراهيم حموده

الثلاثاء ١٩ منه

مساء : رياض السنباطي

الأربعاء ٢٠ منه

صباحا : رباعي العقاد

مساء : فاضل شوا

صالح عبد الحى

منولوجات فكاهية - يحيى اللبائدى ويوسف حنى

الخميس ٢١ منه

صباحا : فاضل شوا

مساء : عبد الغنى السيد

الآنسة ناديا أراكسى « أغاني تركية »

الجمعة ٢٢ منه

صباحا : حسن درويش يانوف

ظهراً : أوركستر الشجاعى

مساء : حسن الملائكى

السبت ٢٣ منه

مساء : محمد صادق

الأحد ٢٤ منه

صباحا : سيد مصطفى وكورس

مساء : احمد عبد القادر

الاثنين ٢٥ منه

صباحا : كان منفرد . فاضل شوا

مساء : الآنسة لى مراد

الثلاثاء ٢٦ منه

صباحا : سالى شوا . كان .

مساء : الآنسة سماد زكى

رياض السنباطي « عود منفرد »

الأربعاء ٢٧ منه

صباحا : رباعي العقاد

مساء : صالح عبد الحى

منولوجات فكاهية - يحيى اللبائدى ويوسف حنى

الخميس ٢٨ منه

صباحا : كورس الكحلادى

مساء : الآنسة خيرية يوسف

مساء : محمد بدوى ومحمد الصبان « فرقة موسيقى اليدالمصرية »

الجمعة ٢٩ منه

ظهراً : أوركستر الشجاعى

مساء : السيدة آمال

ابراهيم عثمان

السبت ٣٠ منه

مساء : حسن سلامة

حياة محمد



موزار

MOZART

غير سابق معرفة ، فلما لقيه أكرمه ووعده أن يبذل جهده في خدمته ومساعدته ، وهذا يوسف سوتنفلز ، صديق القيصر وأمينه المخلص ، يتلقى موزار بأبلغ تحية وأكرم إجلال ، فهل كان ذلك كله مصادفة وعفوا ؟

كان موزار لا يزال يحمل في جيبه بطاقة سوتنفلز ، كبير أمناء القيصر . وطالما كان يفرجها ليقرأ ما عليها من الألقاب التي يتمتع بها الرجل في خدمة مولاه ، فخطر له أنه لا بد من أن يرسل لوالده تلك البطاقة في سالسبورج ليعلم الوالد أن ابنه ليس مستهترا عريسا يهوى البطالة ويقتل وقته في أحضان الفتيات ، بل يقضي ساعاته مع أكابر رجال الدولة في أنبل المجتمعات ، لعل والده يقطع عنه سبيل الانتقاد الذي يغمره به يوما بعد يوم .

في ضحى أحد الأيام الأخيرة من الشهر تلقى موزار كتابا من السيد إركو يدعو فيه لمقابلته في تمام الساعة الثانية عشرة لتتحدث إليه في أحد الشئون ، فلما فاض الرسالة ووقف عليها قال للرسول

- وأخيراً وصلت .. لقد انقضى زمن طويل ، قل لسيدك إنني سأكون عنده في الوقت المحدد .

١٣

طال انتظار الفنان لقبول المطران استقالته ، فلما انقضى الأسبوع ، حار في تفسير هذا الأبطاء ، وتعليل أسبابه . ثم هو لم يقترب طوال تلك المدة من قصر المطران ، بل تهاوت له الفرصة لتلبية الدعوات التي وصلته ، فزار مرتين السيد روزنبرج مدير التياترو الألماني ، وأسمعه قطعتة الأوبرا « ايدومينو » وهي أوبرا إيطالية لحنها موزار ، ومثلت بمونيخ فالت حظاً من الإعجاب والاستحسان معدوم النظير ، ولقد أغدق عليه المدير المدح والتثناء ، وشمله بالولاء والاحترام . هذا المدير صديق حميم للقيصر ، إذن أفلا تدل هاتان المقابلتان على ما ينتظر موزار من المستقبل المزدهر ؟ ما من شك في أن المدير كان يبلغ جلالته أخبار كل مقابلة . ومن أهم الظواهر في ذلك الوقت أن ظهر بنته صديقان من خاصة أصدقاء القيصر ، واهتما اهتماماً شديداً بفن موزار ، أليس ذلك مبعثاً للتفاؤل . وظاهرة أخرى أدعى إلى البشر والارتياح ، تلك أن فانوسين مدير مكتبة البلاط الفيواي دعا موزار لزيارته ، على

انصرف الرسول فأسرع موزار إلى كونستانس ودخل
عليها المطبخ فلفته باسمة مستبشرة وقالت :

- أخيرا أصبح حرا . وافرحا . وافرحا

- استقبلني الفرح هونا ، لا يزال الأمر مقلقا ...

ماذا تصنعين ؟

- أجهز غداك ، قصفت الطماطم في المصفاة

- لا بأس ، هات .

- خذ أولا الفوطة والبسها فاني لا أطيق أن توسخ هذا

والفراخ ، الجليل

- سأخلع هذا الفراخ عاجلا ، يا عزيزتي

وما أن اقرب الظهري أسرع موزار إلى أركو ، فاستقبله
باللطف كل اللطف ، والراحة غاية الراحة ، ورجاه في أدب
واحترام أن يجلس ثم قال له :

- موزار ! كيف حالك يا صاحبي ؟ أرجو قبل كل شيء ، أن

يتسع صدرك للحديث فلا تجعل لليباج إلى نفسك سبيلا

- أنا هادئ يا سيدي ما دامت المسألة تنتهي بسلام ..

ذلك كل أملي وفيه كل سروري .

أخرج أركو من حبيه الاستقالة وقدها إلى موزار

مشفوعة بمصاريف الالتقال

- ما هذا ؟ إذا كان كل شيء قد انتهى ، فامعنى هذه

التقود ؟

- يا عزيزي موزار ، يؤمني أن أندخل في هذه المسألة ، قابل

أنجل باور وناولوه هذه الأشياء فإذا انتهى الأمر فاني سأسترد
التقود .

ملك الذعر موزار فتخلج بصره في السيد أركو ثم صاح ،

في حق وغيظ

- أية فلة أتيت ؟ ألم تقدم الاستقالة إلى المطران ؟

- كلا .

- لماذا ؟

- لأن في صيغتها لونا من الكبرياء كان يجب أن تحاشاه ،

لو أرى رفضت استاقتك على أسلوبها لطردني المطران ، فإذا

أبيت أن تنزع أسلوبها فسلها إلى أنجل باور لأنه أول حساسة مني

- أيها السيد ! هذه الاستقالة يجب أن تجري مجراها الطبيعي

- طبعاً ، ولا ريب ، ما دمت مصمماً على ترك الخدمة

- يجب أن يجري الأمر وفاق المتبع ، فما أريد منه ولا

إحساناً ، ولا أبني تفضلاً من أنجل باور . سأغير صيغة الاستقالة

وأفطر ما يكون بعدها

ثم موزار أن يخرج فاستوفقه أركو واستحلفه أن يستقبل

من الاستقالة ، ويعمل بالسفر إلى سالسبورج ، فقال موزار :

- وما يفيد ذلك اليوم إذا كان لا بد أن أستقبل بعد أيام ؟

إن المرتب الذي أقتاضه لا ينهض بقدرى ولا خدمتي

- كيف ؟

- أجل ، لا أستطيع أن أعيش هادئ البال مطمئن ، ما لم

أقتاض مرتباً يكفل راحتي ويصون حياتي ، ويستوفي مطالب

الحياة فأفرغ إلى قنّي والابتكار فيه ، فإذا أقتنى المطران بهذا

المرتب فاني على استعداد أن أسافر اليوم

- موزار ، يا حبيبي ، حق أننا لا نستطيع أن نفرط فيك .

واعتقد أن المطران يرحب بالتحدث إليه في هذا الموضوع ،

واعلم يا صديقي - مصافياً بيتنا - أن المطران يقدرك قدرك ،

ويعتمد على نبوغك في فنك ، وإن كان يظهر بغير ذلك

- سبحان الله ! لعل أية اعتماده على جديته في تشويبه سمعني

وخفض ذكرى ، ولكن كن على يقين أنه إنما يمي إلى نفسه

فإن نبلا فينا ، على بكرة أبيهم ، يمتقونه ، ويمدونه قيساً يبتلك

بين الكبرياء والغرور

- أنت قاس في حكمك ، يا موزار ، شديد الوطأة على ..

- حق ، يا سيدي ، أن هذا الرجل لا يستحق أن تفكر فيه

- دع هذا، يا صديقي، واستمع إلى... إن والدك كتب
إلى يشتك منك
- لا بأس، ثم ماذا؟

- صديقي يا موزار، أن القوم هنا يفررون بك، فهم
يخصونك، يادى الرأى، بالثناء والتبجيل، ثم لا يلبثون أن
يقضوك شيئاً جديداً

- وهذا هو الذى أسعى إليه، أطلب قوما يقتضون كل
يوم فنا جديداً، هنا مزار العبقريّة ومجلىّ التبوغ، على أنى
أريحك أيضاً من هذا الحاضر، فإن أديم الإقامة فينا،
وأعرف كيف أنتقل بمجهودى... إني يا سيدي رجل إذا
أحسّتم معاملته كان خير رجل في الوجود

- لهذا يثدك المطران مفروراً
- للمطران ظنه وتخمينه، أما أنا فلا أحتمل بعد اليوم
مهانة ولا تحقيراً

- ولكن أما رأيت أن واجبي يقتضيني أحياناً أن أتناضى
عن كلمات خبيثة وعبارات قاسية؟
- بلى رأيت، ولكنك تعلم علة تحملك السوء والأذى،
وأنا أعلم سبب عدم احتمالي..

ثم هو أكتفه وخرج دون أن يلتفت إلى محدثه، فتملكه
الغضب وكادت تنهب عيناه شراً وقال:

- أيها الولد الوقع، سأؤدبك إذا التقيت بك مرة أخرى
ولقد قصد إلى حجرة المطران يضع بين يديه مدار الحديث
ويفضل الموقف. ولقد تذرع السيد أركو بالنظم والتقاليد
المفررة في السراى ليتمكّن موزار ويحول بينه وبين ترك الخدمة
فلم يفلح لأن تصلب موزار أفد عليه كل تدبير ومحولة، وإذن
فلا بد من المطاولة ورفض تقديم الاستقالة للمطران بمعاذير
مرتبجة، ظاهرها حق وباطنها لتفني

ظلت هذه الحال إلى شهر يونيه، غير فيها موزار صيفة

استقالته ثلاث مرات، وحاول مقابلة المطران خمس مرات
فأخفق، وما لبث أن ذاع في المدينة أن المطران قرر العودة إلى
سالبورج، وهذا الخبر ألكده كليتيار إلى موزار
في صباح يوم بديع من أيام يونيه برح موزار منزله، وما
كاد يخطو عتبة الباب حتى واجه كليتيار الذى بادره بالتحية
والقول:

- سلام الله يا موزار، كنت قادماً إليك، ولقد أرحتني،
على الأقل، من ارتقاء السلايم
- أسعد الله صاحب سيدي البارون، ماذا جدّ حتى يتكلف
السيد هذه المشقة؟

- سنسافر غداً، نحن جميعاً، فهل سترافقنا في هذا السفر؟
- كلا، ولو أعطيت ملك الدنيا، هنا سأقيم، وهنا أحياء
وهنا أموت... ولكن ماذا طرأ حتى تقرر السفر برفقة؟

- الله وحده يعلم، لقد أصاب الرجل مَسٌّ، ولملك أعرف
به منى

- أعرفه جيداً، ولكن ماذا تم في مسألتى؟
- موزار، لا تلقى، إن مسألتك لا تزال معلقة... لم تنته
- لم تنته؟ وئى... وئى!!

- إنما جئت لأودعك شخصياً فأنت عزيز علىّ، وربما جاء
إليك أركو

- لماذا؟ ليرد إلى الاستقالة، على ما أظن؟
- هاهى ذى استقالتك، خذها

فصاح موزار مغضباً ورمى بالورقة إلى الأرض وقال:

- يا سيدي البارون، أى شيء يوصف به هذا العمل؟ أطلب
الاستقالة من زمن بعيد فلا يفصل فيها، ثم ترد إلى في يوم
السفر بالذات؟ ألا استهتار معنى أقسى وأشد من هذا؟

- أحسبهم، يا موزار، يثقلون دوراً خفياً يغيب عنى تفصيله
لأنهم لا يطلعون على أعمالهم جميعاً

- أنا على يقين من ذلك يا سيدي البارون ، فأنت رجل شريف كل الشرف

- وكرجل شريف ، يا موزار ، أهنتك على موقفك وثباتك ورجولتك وحديد عزمك على البقاء هنا ، وآمنى لك السعادة كل السعادة في حياتك المقبلة وأمالك المزهرة وثى باني كنت ولا أزال وسأظل وثيقاً لك خالصاً أميناً

- لك شكرى تنطق به مشاعرى وحواسى ياسيدي البارون ، ولكن أراشدى بحكمتك ماذا أصنع إذا سافر المطران ولم أتل منه رداً ؟

- أكتب طلباً جديداً يتضمن محاولتك منذ أربعة أسابيع أن يفصل في استقالتك فيأطلونك بدون سبب وجيه ، وتناول هذا الطلب الجديد المطران بدأ يد

- من لي بذلك ؟ ثم إنه يطردي
- وما يضيرك طردك ؟ إنه إن فعل هذا تكون قد حصلت على الاستقالة وهو ما نسعى إليه

- لكنى أريد موافقة كناية ، يا سيدي البارون
- قد يوافق كتابياً ما دامت الأسباب معقولة ، غير أنى

أصبح إليك بالأسراع فإن الوقت ضيق وليس فيه متسع
- أعمل بارشادك مرتاحاً ، يا سيدي البارون
ثم تماقت الرجلان وقبلاً بعضهما بعضاً ، وعاد موزار

إلى بيته فكتب استقالته من جديد ، وقرأها على كونستانس وقال :

- ماذا تزين فيها يا عزيزتى ، أهى أيضاً شديدة اللهجة ؟
- كلا ، لا تطلب الاستقالات في رقاع من الحرير

فرح موزار وأسرع إلى شارع سنجر حيث اعتزم أن يقابل المطران في حجرته التي لا يدخلها شئ من رحمة الله ، وهناك قابله ، في البهو ، السيد أركو الذى بادره القول في لطف ومودة مصطنعة :

- كنت على يقين ، يا سيد موزار ، من تشريفك ولو مرة قبل سفرنا

- لقد صدق يقينك ، وما أنذا أود أن أقدم استقالتي نهائياً
- أصحح أنك مصمم على ترك الخدمة ؟

- كل التصميم ، وليس لأحد أن يحول بينى وبين رغبتي
- المطران لا يريد أن يقبلك

- يجب أن يقبل استقالتي . سأتحتم الباب عليه
- ليس في قدرتي أن أعمل مسئولية ذلك . فلا أسمح لأحد أن يضايقه بدون علم سابق

- إذن أبلغه أتى أطلب المقابلة وقل له إنى أصر عليها
- أمر المطران ألا يقابل أحداً قبل السفر ، ولا أستطيع ، من أجلك أن أخالف الأمر

- هذا آخر يوم أها السيد ومحال أن أنتظر أكثر من ذلك ولا بد من حصولي على موافقة المطران على الاستقالة قبل رحيله

- لن تحصل عليها
- من الذى بمنع ذلك ؟
- أنا ..

- أنت ؟ وما شأنك أنت إذا أردت أنا أن أستقيل ؟ أفسح الطريق من فضلك
- موزار ، أفسر ، واحبس لسانك فقد تحملتك كثيراً

- ما أطيع قلبك أيها السيد النيل !!

- أنا مشفق على عائلتك التي تستجلب عليها الشقاء بمحاقتك
- علم الله ما هذه بيتك ، أيها السيد الرحيم إن أمر أسرقى عائق بي ولا شأن لك فيه

وغضب السيد أركو حتى خرج عما ينبئ لثله من الحلم والوقار ، وقال :

- ألا تخجل من وقاحتك ؟ يجب أن تحافظ على الاحترام

المفروض؛ وأن تعرف للناس مكاتهم، من أنت، وما مكانك؟
- أنا موزار، يا سيدى، وأنت السيد أركو، ولك وحدك
أن تبين الفرق بين الرجلين

- ياقه! ولد سافل

- ولد! أقول ولد؟ أيها السيد، لا لوم عليك فانك عادم
أمين تعلمت من سيدك السفاهة وسوء الأدب، حسينا هذا،
واعلم انه لا بد من مقابلة سيدك ولو اقتحمت عليه معقله
ثم تركه موزار واتخذ طريقه إلى غرفة المطران، فنهض
أركو وخلق به، وأمسك من ياقة سترته وقال:

- إلى أين؟

- دعنى... إلى المطران، إلهك وإله أمثالك العجزة

المواكلين

- مستحيل أن تقدم استقالتك، أفاهم أنت؟

- أنا حر فيا أفضل، ولا بد أن أنال طلبى

هناك جذبته أركو إلى الباب الموصل للخارج ورفض
موزار بقدمه فألقاه على الأرض وأغلق الباب وهو يصخب:
- هذه استقالتك أيها الولد الوقع المنبوذ

نهض موزار من سقطته وهم أن يرد للرجل رفسه، ولكن
الباب كان قد أغلق واحتاط به بعض الخدم لخالوا بينه وبين
بلوغ غرضه، وهناك صاح وهو كالمحموم يتخبط من الحى:

- سأرد إليك رفسك، أيها الكلب القذر، ولو كنت فى

برج مشيد

وأسرع إلى بيته وارتقى فى فراشه يتعجب ويذرف الدموع
عويلا... لم تسأله كونستانس خبره، فان حاله أفصح عما

هو فيه، وقد علمت أن شيئا هائلا لم يكن فى الحسبان قد وقع
وأصابه أذاه، فأسرعت وأسعفته بشراب القمر هندى ليقوى
القلب، وجلست إلى جانبه تدلك يده حتى هدأت أعصابه
وانتظمت أنفاسه وغلغله النوم فنام، ولما اطمانت من انتظام
دقات القلب والتنفس تركته هادئا وقامت حتى لا يزعجه فى

نومه قلق أو اضطراب. تركته وقلها يكاد ينفطر، فلما أقبل
الظهر، حاولت أن توقظه، فى لطف ولين، قبل أن تعود بقية
أفراد الاسرة، فاقتربت من سريره وهو نائم يتشم فى أحلامه،
فاتحت فى نفسها تقول:

- مسكين، يا موزار، ما أطيب قلبك، وأرق عواطفك،
'خلق' كالزهر منتشر الأرج فائح المير

ثم انحنت عليه فى حنان حتى لمست شفتاها شفتيه، فاستيقظ
من حَرِّ أنفاسها وضربها إلى صدره، وهى تحاول التخلص،
ويقول:

- كلا يا كونستانس، لا تبهدى، فأنت كل ما أملك من
نعيم الدنيا

- موزار! أرجوك...

- كونستانس، أنت التى فضلت فمحتفى القبله الأولى،
فيجب أن أبادلك الاعتراف بالجميل

لم يكن من طبع موزار أن يميل إلى الشغب والمشاحنة
والنضال، فقد خلق طيب القلب مرحا متساهلا يفسى الأساة
ولا يحقد على مسيئه. وكان حبيبا يذيه الخجل، ولولا ما
لقيه من المماضة والتشجيع فى فينا لظل حياته أسيرا للمطران
يرقل فى أغلاله وقبوده

تفتحت عينا موزار، بعد إكبار نبلاء فينا له، فليس الحرية
وصمد للمطران يذيقه العصة فى تمتت و صلف، ذلك أن النبلاء
رفضوه إلى مصاصم، فأيقن أنه يستطيع أن يلجأ إلى فنه وحده
فيعيش سعيدا مرموقا

ولقد استلأت نفس موزار بعظمة الفن، وأدرك أن
أركو لم يكن إلا غادما وضيع النفس دفيه الشفنة يكسوه
ثوب نبيل يشف عما تحته من الحفارة والدنس... هذا الأركو
رفضه، فكان كاللهام أو أخص حشقا، وإن فلا بد أن يعرف
نبلاء فينا إلى أية هوة من الحضيض يتحدر بلاط السالجبورج،

شكر أو إعجاب، بعد أن تناقل الناس الحديث عنها بالثناء والتعجب، أو يكفني شره. ولكنه جازاني شر الجزاء، فكان لي التأنيب والتوبيخ، كما أن كان يخاطب كافراً من أبناء الألقوة والندوب، وصاح في وجهي: «أعرب عن أيها القنذر، سأجد كثيراً غيرك يخلصون في خنقتي». أماني المطران مرتين، ولكنني لم أجعل لهمايتين الإهاتين تأثيراً في علي، بل ضاعفت جهدي، وزدت في نشاطي، فلم يزد ذلك إلا غلاظة وعسفاً، وأهانت للربة الثالثة، فبُست ورفضت إليه استغاثتي، لخال دون إبلاغها إليه أركو رئيس تشريفاته، ذلك الرجل الوضع الذي لم يتعفف أن يرفسني بقدمه، وسأتهز الفرصة لآرد الإهانة لصاحبها والمعنى الظاهر من هذا كله أن البلاط السالسيورجي في غنى عن وعن خدمتي، وثق يا والدي أنني لم أركب يوماً، أو أقترف عملاً يتألم له ضميري. أو توبخني عليه نفسي، ولذلك فأنا سعيد لأن أتحمّل مسؤولية علي

إنك، يا أبي. أحسنت إلى جد الأحسان، فقد هذبت نفسي، ونميت عقلي، وغذيت مداركي، ورعيت مواهي، جعلتني إنساناً يسبح بحمدك ما عاش. أقبل يدك وأعانق شقيقتي، وأقف نفسي على خدمتك، وأقفي في حبك، وأظل دائماً ولداً للطبع.

فولفجانج أماديوس موزار

اهتم بئلا، فينا، وفي مقدمتهم النيلة تون بمواساة موزار، وإدخال السرور على نفسه، ومعاونته في نسيان ما أصابه من عنت بلاط سالسيورج حتى نسي أو كاد، لولا رسائل أبيه إليه وكلها لا تشف عن ثقة ما يرويه الولد لأبيه من الحوادث، فكان يتوجع لذلك ولا يعرف له سبباً، غير أنه كان على يقين من أن هناك رجلاً يرسل أباه بموعد عليه الحفاتي، وقد اتجه ظنه إلى جلافسكي، أحد أصدقاء صباه، ذلك بأنه ما قابلته مرة إلا ابتعد عنه

و يتبع .

فأنهى الخبر إلى النيلة تون فوعده أن تطلع القيصر على ما أصابه وهو بطنه بكمه المطران ولا يطبق ذكره. ولقد واست النيلة تون موزار حتى صهرته ببنوبة ألقاها، وسلسيل حديثها. ونصحت له ألا يدع للفيظ سبيلاً إلى نفسه الطاهرة وسيأتي يوم ينتقم فيه من المطران وغادمه بوسائل أشرف وأشد وأنكى من رفة القدم. طهارة القلب هي أشرف ما يقرب الإنسان من النبل، أما القسوة والغلاظة الوحشية فمن ميزات الحقراء الأرذال ما أشرقت شمس اليوم الثاني حتى كانت رفة الرجل شائمة في فينا، تلوكها الألسن بالتقد الم على المطران ورئيس تشريفات بلاطه، وتصابيح الناس بمقت المطران حتى أرغم على السفر دون أن يودع أحداً. ولقد شبت أكبر صحف ذلك العهد فير ديار يوم، بسوط من العذاب والمرارة، فلم يصل إلى سالسيورج إلا وقد ذاع فيها أمره، واشتهرت بهجته ووحشيته، وذاع ذلك في جميع أنحاء الدنيا

ولقد خشي المطران، إن هو أصاب والد موزار بسوء، أن ينتقم له القيصر ويشتد عليه، وهذا أخوف ما يغناه، فلا يود أن يشبكه مع القيصر في خلاف تكون التبعة فيه محققة للقيصر لذلك ظل ينسب الخطأ لرئيس تشريفاته أركو، ويرجع عليه باللام والتأنيب ليضلل القيصر، وقد كان في ذلك وإهما، فإن القيصر يعلم الحقيقة فلا سيدل إلى تضليله

كان هم موزار، بعد أن رحل المطران ورجاله الأرذال، أن يكتب لوالده، وأن يصارحه الحق ويضع بين يديه نصابه ويتبين بعد ذلك رأيه. فكنتبت:

والدي، يا أعز الآباء وأهم بولداك

كنت طمأن نفسي أن أعيش إلى جانبك مهما حوّل المرتب الذي أقتاضه، ولكن ما لاقته من المهانة والازدراء وعدم التقدير والاحترار، كل أو تلكت بفضي في عيشة الخنوع والمذلة.. أحييت حفلة للمطران نالت إعجاب الناس جميعاً، نيلهم وحقيهم كيرهم وصغيرهم، فكنت أؤمل، على الأقل، أن يجاملني بكلمة



نرى العقد في ثغره محكما
وتكملة الحسن ايضاها
ومشورد معى غدا اجرا
وبعت رشادى بغى الهوى

مسابقة موسيقية - جوائز ثمينة

بالعدد القادم من مجلة « الموسيقى »

M
A
I
S
O
N

مَحَلَاتُ بُورْنِيخ

تأسست سنة ١٨٩٧

إسجلت لدى رقم ١٣٧

بناح إبراهيم باشا رقم ٢٠ بمصر تلفرافيا بورناخ بمصر

تليفون ٤٢٤٦٦

متجرو وشه صناعة وتصلح وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها
متعدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B
U
S
N
A
C
H

20. Rue Ibrahim Pacha Le Caire
Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

المبيع بالتقسيط

التعاون

شعار محلاتنا

الذي لا يزال متبعا

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع



بأقساط

شهريّة

لا تتجاوز

جنيها وربع

unique est le saint esprit,
et le louent tous les peuples
Car sa miséricorde est puissante
sur nous
et sa justice, à Dieu
Il sera à jamais,
à jamais, Dieu
dans les cieux à jamais
et à jamais et toujours. Amen

5.

A. a) [Chant des garçons]
Hoyé (4 fois.)
La croix, la croix, ô,
puisse-t-il bien apparaître, hoyé,
Saint Jean, hoyé,
puisse-t-il bien revenir, hoyé.
Courage, frères, hoyé —
invitons-nous à manger et à

boire, hoyé
Courage, grandes personnes,
hoyé
mangeant le mil blanc, hoyé.
Courage, enfants, hoyé,
les fèves pointent, hoyé
Courage, bergers, hoyé,
les fèves cossent, hoyé
Hoyé, hoyasasa.

b) [Chant des filles.]
Saint Jean.
à jamais roi,
Jean arrive,
il éclaire la place de l'assemblée.
Froufrou, dites froufrou,
mon froufrou froufrou,
Faisons froufrou, faisons houp,
ô filles, faisons froufrou.
[Chant de l'épiphanie.]
Celle qui est descendue, la

manne, celle qui est descendue
à Jérusalem, qui est descendue
du ciel il est descendu
d'une Vierge il est né,
ce qu'il a pu il a été.
R. [Rogation.]
Je demanderai, je prierai,
à ma mère je demanderai.
Je demanderai moi-même, je
prierai moi-même,
à ma mère je demanderai moi-
même.
Dans la cruche, dans la cruche
si elle apporte de l'hydromel,
moi. Ah, de l'eau je dirais.
Dans le pot, dans le pot si
elle apporte de l'hydromel
moi, ah, de l'eau je dirais.
Marie, Marie Marie,
Marie qui éclaire l'obscurité.

بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط

انصلوا

والأمان الموفور

والثقة الوطيدة

التخفيض المحسوس

استفيدوا

خابروا قسم التقسيط رأساً بمرکز البنك الرئيسي بالقاهرة وفروعه بالاقاليم

وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

sion au tam-tam. Relative aux constructions de Lalibéla en Abyssinie.

4.

No 554 Fragment de la liturgie de la messe en gbeez. Morceau de récitation vocale entièrement en broderies et en ornements. Le début seul est déclamé à très haute voix ; la seconde partie va s'alanguissant pour se terminer pp. (Chanté par Agagnahou Engeda.)

5.

Nos 294 et 295 Le chanteur des genies, Abba Jérôme, a enregistré deux chants populaires de style profane, généralement exécutés par des voix de femmes et d'enfants. Ils sont l'un et l'autre en langue Tigrigna. Le premier (A), pour célébrer le Jour de l'an, l'extrêmement joyeux et alerte, avec une seconde partie pour l'Épiphanie d'où sont bannies les onomatopées du début (hoyé hoyé hoyé puis à la fin de A — hoysasa, hoysasa).

Le second chant (B) est une invocation pour obtenir la pluie et se termine comme nous l'avons remarqué plus haut à la manière de nombreux chants arabes, par ce hululement particulier des chants de joie.

Traductions

Par MARCEL COHEN

1.

a) Père du monde, pour nous tu as préparé dans ta maison l'agape dans la mesure où tu es riche, toi, sans défaut ni interruption, et par la venue du fils plein de beauté et de grâce nous avons participé avec ton fils et sommes devenus une seule chair.

b) [Sorte de plaisanterie sur la doctrine : c'est la trahison de Judas qui déclenche finalement réalisation de la mission rédemptrice.]

Adam et Eve n'ont enfants personne comme Judas leur fils
lorsqu'il a livré un agneau en leur faveur
car par Judas est revenu leur héritage qui était dans la main de l'Autre
hallelouya (ter)
cependant que nous disons : nous ne serons pas privés du mariage du fils de la Vierge (bien !)

„O Seigneur, que sont nombreux ceux qui me tourmentent.“ [Fragment d'hymne ou psaume du rituel]

A, Un rabbi a adoré à minuit le Rabbi.

Est-ce qu'un doigt n'est pas plus grand qu'un autre doigt ?
Un Rabbi a adoré à minuit le

Rabbi.

Jeu sur les deux sens de Rabbi rabbin et le Seigneur]

B. Elle lui a dit, la femme, lit de paralytique décrépiti :

„Paralytique mon fils, comme je t'ai porté, porté-moi !

Elle lui a dit, la femme, lit de paralytique décrépiti

La femme vieillie est soutenue par le fils qu'elle a porté ; le paralytique guéri emporte le lit sur lequel il était porté.]

A la fin de chaque partie (A

et B) trois mots parlés (da rituel ?) : „des gens du peuple dépourvus de justice“ ; puis après A : „qu'on le récite“.

3.

[Genie du type wazième exécution à la manière solennelle et compliquée dite Sefas ; Sujet demi-profane : éloge des célèbres églises monolithes de Lalibéla en Abyssinie, comparées au temple de Salomon.]
Salomon Lalibéla de la foi, de Rachel, qui êtes nés dans la grâce,

les prêtres sous tes pieds à Noël se sont prosternés.

et la construction de ton sanctuaire, que la regarde une créature du seigneur
en haut, en haut, tandis qu'il renverse la tête
en regardant s'est brisée sa nuque.

4.

Unique le père saint,
unique le fils saint,

aussi au 6^e siècle. Une autre tradition placerait son introduction vers le 16^e s., mais sa forme primitive tendrait, à notre avis, à indiquer une ori-

gine bien plus lointaine. Les signes rapportés par VILLOTEAU lors de l'Expédition d'Egypte et interprétés dans son livre, de manière assez peu précise, sont

du même ordre que ceux de la notation byzantine, c'est à dire des signes diastématiques,

Quelques remarques sur les disques enregistrés à l'Institut de Phonétique

D'une façon générale on peut dire que les 3 modes employés (gheez, araray, ezel) correspondent plutôt à notre notion du ton, en grégorien, par exemple, qu'à une notion de mode comportant un caractère rythmique ou mélodique particulier. Certains chants sont très libres et ornés comme je l'ai remarqué plus haut ; certains autres sont très rythmiques et scandés de percussion. Presque aucun, même parmi les ornés, ne suggère le caractère des mélodies arabes ; les intervalles plus petits que le demi-ton (notes d'ornement, assez exceptionnelles d'ailleurs) sont indiqués dans notre notation spéciale :

La percussion dans l'église même, se fait avec des sistres tout à fait analogues à ceux

de l'ancienne Egypte et des tambours. Les rites, les usages et fêtes sont une superposition des traditions juives et des rites chrétiens (par exemple la coutume de circoncire et de baptiser les enfants).

Nous donnons ici à titre d'exemple, quelques transcriptions de disques enregistrés à l'Institut de Phonétique de la Sorbonne. Nous leur gardons leur numéro de classement.

(a). Dans les deux, toutefois les passages largement ornés de fioritures suivent avec une sorte de récit presque syllabique. Le mot «malkam» ajouté à la fin du texte, et répété plusieurs fois par l'informateur est, en Ethiopie, la réponse faite par les chanteurs à la sol-disant improvisation du génie, sorte d'Amen servant d'encouragement au chanteur.

1.

No 293 Hymnes éthiopiens 12
et 13 — Ton ezel — (mode qui
semble convenir aux offices des
fêtes graves de l'année). Ce
chant donne l'impression du 8e
ton grégorien avec finale sol.
Le *qenîé kebr yestî*
comporte deux parties où la
seconde (b) joue le rôle d'une
sorte de variante de la première

No 278 A. qenié gubaye qana
(ton araray) assez difficile à
déterminer comme échelle, les
mêmes degrés revenant tantôt
altérés tantôt naturels.

B. La ligne mélodique ne comporte presque aucun accident.

3.

No 276 Hymne éthiopien No 2
en ton gheez. Récitation très
rapide. Partie notée de percus-

1) Exposition coloniale de Paris.

tervalles dits plus «efféminés» que ceux du Dorien sont l'un des nombreux exemples de ce fait constant.

Si, partant de ce principe, on compare le phénomène de la musique liturgique d'Abysinie au milieu des multiples formes de la musique byzantine, d'une part, et de l'extrême variété de modes arabes, de l'autre, on est tenté de conclure à une survivance fort lointaine. Trois modes en effet, seulement régissent la liturgie éthiopienne: le gheez, l'araray et l'ezel. Pour classer exactement les particularités de ces modes il faudrait avoir en main beaucoup plus que nos documents actuels; mais la tâche ne serait pas impossible si l'on avait quelques informateurs capables de multiplier devant nous les exemples tirés du Deggwa (antiphonaire éthiopien) et surtout, en mesure de donner la signification précise des signes diacritiques employés concurremment avec les lettres, dans les manuscrits abyssins de langue gheez.

La série de chants éthiopiens enregistrés par les soins de l'Institut de Phonétique de la Sorbonne sur l'initiative de M. Marcel Cohen contiennent des fragments d'offices liturgiques — des qenié (poèmes soi-disant improvisés et chantés pendant le service religieux); quelques cantiques populaires en langues tigrigna, amharique et

galla; enfin un fragment de la liturgie de la Messe en gheez, la dernière prière avant l'anaphore.

Au point de vue du genre il serait intéressant de rapprocher ces qenié de nos tropaires du moyen âge, de provenance byzantine, ne l'oublions pas, et qui étaient, eux aussi, des sortes de chants libres venant après la déclamation chantée des psaumes, avec cette différence toutefois, que dans le qenié c'est le texte qui est paraphrasé, improvisé, aussi bien que la musique, alors que dans les tropaires le chant seul brodait sur des paroles rituelles inchangeables. Mais au point de vue de l'échelle modale, les qenié sont difficilement classables, en raison des caractères contradictoires et variables que présentent beaucoup d'entre eux lorsqu'on les analyse.

Leur allure générale est très chargée de vocalises; le débit souvent très rapide sorte de récitation rythmique cédant tout à coup à l'attrait d'une longue fioriture.

L'émission vocale, assez particulière et comme lassée, évoque une tradition tout imprégnée évidemment de l'idée du groupe neumatique.

Ces festons mélodiques, extraordinairement souples, entourent le schéma central, ramené sans cesse, mais presque toujours avec une variante (par

exemple le chant Salomon Lalibéle),

Tel qu'il se présente dans nos disques ce chant éthiopien tout orné et rebrodé qu'il soit, reste cependant nettement en dehors du style mélodique arabe, ce qui situe assez exactement sa position stable, oserai-je dire, en regard de toutes les musiques musulmanes, sacrées ou profanes. Même les chants de caractère plus populaire que liturgique (ex. celui des femmes pour obtenir la pluie, avec le trille lingual qui le termine) sont en Abyssinie, de caractère plus diatonique, en somme, qu'oriental. Ceux-là se rapprochent bien plus de nos disques Somali ou Dankali¹ que de n'importe quel chant populaire du groupe musulman de l'Afrique du Nord. Quant au chant psalmodique des docteurs prétendent que sa forme actuelle (enseignée par tradition orale, exclusivement, malgré l'existence des signes diacritiques) reproduit fidèlement les chants hébraïques de l'époque de Salomon. — Cette donnée concorde avec la légende faisant remonter l'origine de la dynastie impériale à Menelik premier, fils de la belle reine de Saba et de Salomon. On attribue l'origine du chant liturgique au saint Yared, que vivait sous le règne de Kaleb (6e siècle).

La notation rudimentaire, en sorte de neumes remonterait

CHANTS D'ABYSSINIE

J. Herscher-Clément

Bien qu'il soit prématuré, dans l'état actuel des recherches acquises, de décider des origines plus ou moins antiques du chant liturgique des différentes églises coptes, il paraît néanmoins utile tout au moins, de poser le problème et d'en signaler l'importance.

Si l'on songe à la situation géographique de l'Éthiopie, carrefour de peuples, par rapport à celle de l'Égypte, et au passé historique de cette région qui fut pendant tant de siècles le foyer intellectuel du vieux monde; si l'on se reporte aux jours, moins éloignés des nôtres, de l'École d'Alexandrie où non seulement les traditions de la vieille Égypte devaient être encore vivantes, mais où il venait s'y superposer, en un prodigieux faisceau, la philosophie grecque, l'antique sagesse hébraïque et le christianisme, il est indéniable que toute survivance traditionnelle d'un tel creuset d'idées est d'importance et mérite d'être analysée avec soin. La stabilité des traditions, si sensible dans tout l'Orient, permet d'augurer, au surplus, que nous sommes peut-être ici en présence de vestiges si vénérables que non seulement l'in-

fluence de l'Islam n'a fait que les effleurer, leur conférant seulement un peu de son parfum subtil, mais qu'elle les a en quelque sorte contournés, poussant tout autour sa forêt puissante et laissant intact ce petit foyer du mystérieux passé. Peut-être serions nous en droit d'attendre, par des études plus complètes, plus scientifiquement analytiques, des résultats comparables pour l'histoire musicale, à ce que fut, pour l'histoire tout court, et pour l'art décoratif, l'étude de la peinture, des céramiques et des tissus coptes. En tous cas, on peut en espérer des clartés nouvelles sinon sur la musique de l'Ancienne Égypte, du moins sur les survivances d'une époque où, parmi d'autres influences, brillait sans doute encore le vieux flambeau

Il est possible d'augurer que les éléments ayant servi de base musicale à l'élaboration de la liturgie copte provenaient de traditions juives d'une part, et de traditions vocales léguées par la vieille Égypte. Les rapports hiérarchiques de l'église d'Abyssinie avec le patriarcat d'Alexandrie permettent de juxtaposer aux origines primitives

une part d'influence byzantine et nous aurons ainsi l'ébauche d'un carrefour d'idées et de traditions d'une importance trop étroitement liée à d'autres domaines (ethnographie, linguistique, philosophie, à ne parler que de ceux là) pour qu'elle soit négligeable

Il y aurait lieu d'établir les rapports entre le chant d'église Abyssin et le chant copte d'Égypte, soit parmi les Coptes dits «orthodoxes» soit parmi les coptes rattachés au catholicisme il y aurait intérêt culte en outre, à examiner les relations éventuelles entre les cantiques de caractère plus populaire que liturgique de langue amharique ou galla, avec les chants des Somali ou des Dankali.

Les quelques éléments que nous avons en mains permettent de commencer cette étude

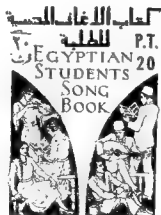
D'ores et déjà il apparaît que pour tout chant traditionnel plus les modes sont restreints et les échelles simples, plus l'époque est reculée. La diversité des modes et l'apport des influences étrangères dans la musique grecque, l'usage des in-

Can they be trained? The bare facts are not of much use without the ideas on which to string them, and the natural enthusiasm of the collector benefits by being set in the proper proportions.

And so we come back to our first question - What can the West learn from the East? In music, as in religion, it has learnt a great deal already. The Hindus and the Greeks of Asia Minor have given us a conception of scale, and some of our instruments are developments of theirs. The Arabs who taught to Europe their mathematics & medicine, have influenced our music in ways that we are only now finding out. China & Japan have a system so widely differ-

ent that it may be considered to be a most instructive complement to our own. We hardly know whether we learn more from the likenesses or the unlikenesses. But one thing is of great value. Whatever, their music may be, they did not learn it from us, & whenever therefore under the same musical impulse they do the same musical thing as we do, we know at once that we are down upon the very foundation, and are able in this to distinguish what is ephemeral and what eternal in the art because it is impossible that here can have been any collusion. To take one instance only India has changed the Vedas for thousands of years, and to

all appearance in the same way and it is only lately that Europe has known anything of that when we find, then, that it fails at a great many points with the Gregorian chant, both in conception and treatment, our minds become clearer as to what is the supremely vocal form of music. There are also particular questions to which answer has not yet been given. Does the voice dictate the instrument, or the instrument the singing? To what demand is nasal singing the response? Does rhythmical or tonal counterpoint come first? How is it that harmony is confined to Europe? These and many others would be within the scope of an international Society.



عصر الإنكسارية

تأليف د. محمد عبد الحليم

containing 60 selected songs

FOR SALE

IN ALL LEADING BOOKSHOPS

Cairo & Alexandria

Is long and slow and deep : here , we prize news as much as truth. Effort is noised abroad before it had time to become skill, and the artist has, & can have, no retreat in which to mature. Many despair of art in Europe: the cry is heard from poet, painter & musician; some think that wireless is the last nail in its coffin. Those who have not got so far as that believe that the contemplation of the times when art was, and of the places where it still is, in the heyday of its youth and strength, may lead our artists once more to regard essentials rather than accidents, truth rather than novelty.

Art proclaims the wonderfulness of the things of everyday. The carved figure it has imagined it does not seek out Maori pine nor cedar of Lepanto, put takes a log from the wood-pasket at the hearth. It builds its homes out of the things that owe, not money, has bought, it worships at the shrine where its ancestors have knelt. To understand it is to know and to care for the civilisation in which it was born. A folksong — and to us all Eastern tones are folk music — is the tune & the words, no doubt, but still more something behind both. A Hindu lullaby 'is' the bazar and the emble the paddy fields and the caste prejudices, plague & suttee & fears or memories of invasion just as surely as an English

'thicky old zong' or ballad 'is the oak & the elm, the parson & the squire, Christmas football & the salt sea. How these things all get into the tune, even though the words are inaudible or forgotten or in a foreign tongue, is one of the mysteries of life; but they do, and we shall miss the point of it if we ignore them.

We shall then do What is always so easy to do — we shall sophisticate it: we shall stretch tala upon the Procrustes bed of European time signatures, and mummify raga with the spices of European harmony. What we have, rather, to do is to catch in the song the lilf and tenour of the indigenous speech, their fortitude or placidity, their strong sense or quick imagination; and, in the dance, their poise and stance, sturdy or graceful, clumsy or balanced,

To do this we need plenty of instances: for nothing is more misleading than those snippets which are wont to be quoted by the less able writer in support of his preconceived theory. Time goes by, and we still know so little of these songs and dances. And time presses, as rail, car, and plain successively contract space and cover the globe with one flat cosmopolity. Hence the need for such a Society as this, provided it will work; for cases have been known where societies have filled their list with names of the weight and calibre, and have then found

that their members were all too busy with those subjects, for their eminence in which they were chosen, to spare any time for helping on a new Society. The workers are in low classes. There are those who have the health, energy and personality, provided they have the time / the means, to go and collect material. It is hard to say which of these is the most important but the right personality is the rarest. Without the willing cooperation of the singers and dancers they will do little, and that willingness is to be sought only with unfeigned sympathy, inexhaustible curiosity, lively gratitude, untiring patience and a scrupulous conscience.

It is easy to fake a tune till it fits a theory. It is easy to be content with a dozen specimens and not to plough on and get the thirteenth which would have been worth them all. It is easy to think that it is we who confer the honour by collecting and re-collecting, until the singer says' as one said to me, that she is not going to deliver her soul to a piece of wax which may get broken in the train.

And there are those who sit at home and sift and sort.

Material comes in from diverse places and very various minds

attach to each? How are we to fill the lacunae. How reconcile contradictions? What advice is to be given to young collectors

78 (51)
MUS 1 / RES

No. 13 1ère Année.



XVI Février 1935 P. T. 2.

DIRECTIONS
22, Avenue Reine Neel
TEL. 5090
Adresse Télégraphique
(AGHANY)

ABONNEMENT
Pour L'Égypte P. T. 50 par an
Pour L'Étranger P. T. 80 par an
Pour les annonces, s'adresser
à la Direction

LA MUSIQUE

REVUE HEBDOMADAIRE PARAISSANT PROVISOIREMENT CHAQUE QUINZAINE

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE MUSIQUE ARABE

RÉDACTEUR EN CHEF : M. EL - HEFNY (Ph. D.)

EAST AND WEST A. H. Straingways (London)

What can Western art hope to learn from Eastern ? That is the question we naturally ask ourselves at the beginning of a new venture like the Society for the investigation of Eastern Music. They are direct, simple mystical: we are sophisticated, complex, inferential. Both of us alike frame laws by which hope to compass beauty, and both of us alike believe that art consists in ignoring or even disobeying those laws. In both hemispheres the artist is considered to be of low caste when compared with statesman and warrior; in both civilisation is

Dans ce Numéro
Les chanteurs en Egypte.
L'Ancienne musique égyptienne, ses chants, et ses influences sur les civilisations subséquentes.
L'emploi des instruments musicaux dans les rites islamiques.
Littérature de la musique.
Frédéric Le Grand —
sa vie artistique durant son règne.
Les effets des couleurs dans les harmonies musicales.
L'ouïe et la réception des sons.
L'invocation à la prière
Au temps de loisir.
Éléments de la musique théorique.
Chant rustique.
La « Musique » et ses lectures.
Le monde musical.
Wedad.
Émission radiographique.
Roman de la revue.
Nana el akile (mous-haba musique classique)

measured by the standard he has been able to reach.

In music modulation, as in painting perspective, is the dividing line. The Sung paintings and the Ajanta frescoes have no distance, the ragas & maqams no background. Tune and time are both of them jungles in which clearings, and roads that lead to them are gradually made, and individual or tribal manners (or roles) are slowly brought into a common system. But in Europe no one can escape the system and an individual or original manner is hard to win. There, thought



ANNUAIRE
MUSICAL

La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D.







